

Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra výtvarné výchovy

2 9 -11- 2Q07

čís. S 5 5 V PNL ^

Znak-kaligrafie, struktura-vrstvení

The Sign-calligraphy, the structural art

Vedoucí diplomové práce: Doc. ak. mal. Jaroslav E. Dvořák

Autorka DP: Alena Malečková, Mánesova 94, 12000 Praha 2, denní studium, obor
VV-ZUŠ

Měsíc a rok dokončení DP : Říjen 2007

Alena Malečková

Znak - kaligrafie, struktura - vrstvení

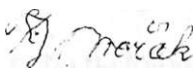
Alena Malečková si pro svou diplomovou práci (dále DP) zvolila stále lákavé téma — znak. Během zpracovávání tohoto zadání si upřesňovala svůj vztah k významovým rovinám a estetickým kvalitám znaku a jeho vybavenosti zvláště pro uměleckou komunikaci. Vývojovým procesem v nastaveném čase prochází její volba a ujasňování si pojetí autorského podání. Vlastní výtvarná tvorba diplomantky začíná jako dokumentace pramenů, dokládá a vytváří různé znaky a písmové útvary. Tuto tendenci rozvíjí opakovaně v mnoha obměnách potřebných pro nalezení patřičných výrazových prostředků. Praktická část DP se jeví jako nejvýraznější.

Osobní ponor a náhled na fenomén znaku se u diplomantky mění rovněž v teoretické práci v analýzu prožívaného se snahou pojmenovávat a definovat skutečnost badatelským způsobem. Teoretická část DP se tak stává velmi inspirativním tvarem hodným pozornosti. Propojení osobní meditace s inklinací k analogiím a kontextům jsou velmi působivé a literárně zdařilé. Doprovod textu obrazovou dokumentací by si zasloužil významnější postavení.

Domnívám se, že delší časový odstup od zadání k odevzdání práce měl diplomantce připravit prostor pro dlouhodobé projekty v pedagogické praxi, kde by si ověřila možnosti uplatnění daného tématu.

Před obhajobou práci hodnotím jako velmi dobrou.

V Praze 3. 1.2008


doc. ak. mal. J. E. Dvořák

Diplomová práce kolegyně A. Malečkové „Znak - kaligrafie, struktura - vrstvení“ je svým pojetím dalším příspěvkem do rozsáhlého souboru magisterských prací zkoumajících hraniční pozice písma v různých kulturních prostorech a jeho užití v především moderním umění. První, teoretickou část d.p. charakterizuje mnohovrstevnatá kvalitní struktura práce, které naprosto neodpovídá seznam odborné literatury čítající dvaatřicet nedbale sestavených titulů. Po prostudování textu je přitom evidentní, že literatury muselo být více. Citováni jsou např. V. Flusser, T. Leary, J. Patočka, W. Minoru, Ch.W. Morris a také B. Pálek, respektive Peirce (viz odkaz na str. 13, což je téměř jistě Peirce, Ch. S. *Sémiotika*. Editor Bohumil Pálek. Praha: UK, 1997. ISBN 80-7184-356-3). Nebo se v těchto případech jedná o nedoloženou citaci ze sekundárních pramenů?! Každopádně se jedná nejméně o potvrzení velmi nedbalé diplomantčiny práce. Nevěřím, že kolegyně může tak dobře formulovat v celé teoretické práci bez pečlivé přípravy. Především část 1. a 2. je souborem autorsky kompetentně nahlédnutých interpretací. Historická exkurze, hlavně charakteristika vývoje dálněvýchodní kaligrafie, má své opodstatnění ve vztahu k inspirativním proudům ve výtvarném umění, ale str. 21-25 Hieroglyfy..., je pojata staticky. Bohatý jazyk d.p. je její velkou devizou a dává předpoklad, že máme před sebou, sice humpolácky prezentovanou, ale v podstatě originální práci (typografie, práce s Wordem, odbytá příloha bez slova komentáře na CD = děs).

Důležitými položkami práce jsou oddíly č. 5 Písmo a obraz a 6. Asijské umění kaligrafie, které poučeně komentují souvislosti písma a výtvarného umění a připravují čtenáře na drobné monografické profily autorit Evropského a Amerického výtvarného umění. Výběr je uzavřen několika významnými českými osobnostmi, zařazeným pod název kapitoly Lettrismus (č. 7). Zajímavý je díl o Z. Kirchnerovi. Pozoruhodně nepochopený a odbytý oddíl o L. Novákovi. Kolegyně se v kratinkém úvodu před souborem reprodukcí dopouští velké neznalosti a malé snahy dopátrat se dostupných dat, když se na str. 41 domnívá, že L.N. neměl dostatečný přístup k informacím ze světa moderního umění a proto vymyslel řadu tvůrčích technik... dlouho jsem nečetl takový nesmysl. Vedle J. Koláře (blízkého druhu) patřil profesor na gymnáziu L. Novák k přímo nehorázně orientovaným a vzdělaným...

Chybí část věnovaná pojetí a souvislostí vlastní řady výtvarných prací, praktické části d.p. V d.p. není dokonce jediné slovo, zřejmě po dohodě s vedoucím práce doc. Dvořákem. Vše se ukáže při samotné obhajobě d.p. Samotná kvalita přílohy d.p., představených souborů vlastních prací, je velmi dobrá a přináší citlivé reflexe tématu.

Fakticky druhá a poslední část teoretické práce je tak didaktika - pozoruhodná kapitola o výtvarné výchově pro seniory. Analyticky podložený koncept dosud, myslím, na katedře není. Je to tvořivý a učitelsky chápavý koncept. Soubor rozsahem nevelký má velkou obsahovou váhu. Na obhajobu této části se upřímně těším. Pedagogové Princ Malý a James Bond by měli dostat příležitost provětrat ne jednu sborovnu.

Navrhuji známku dobře.



Okruhy otázek k obhajobě:

- 1) Připravte stručné, ale objektivní představení tvorby a souvislostí tvorby L. Nováka (pomocí počítačové prezentace).
- 2) Představte výběr reálných žakovských prací - vašich seniorů, nebo na fotografické dokumentaci prezentované z Pc, potvrzující výběr tezí z didaktické části vaší d.p.
- 3) Jaká jsou specifika a analogie ve Vv se seniory a dětmi?

Prohlašuji že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Praha 18.11.2007

Alena Malečková

Diplomová práce

Aleny Malečkové, studentky PedF UK byla vytvořena pod vedením Doc. ak. mal. Jaroslava Eduarda Dvořáka za přátelské pomoci a podpory ak.soch.Věry Dieselové, Mgr. Olafa Haněla, Doc. ak. mal.Miloslava Polcara a též pana Stanislava Hudského.

Současně všem jmenovaným za spolupráci a neocenitelné rady velice děkuji.

V teoretické části diplomové práce se můžete dozvědět něco málo z teorie znaku, něco více o písmu a psaní jako grafickém záznamu procesu myšlení a též o uměleckých a filozofických náhledech asijského umění kaligrafie jež ovlivnily výtvarné umění USA a Evropy ve 20.století.

Didaktická část mé práce se týká toho, jak lze využít podněty z oblasti písmového nefigurativního strukturálního malířství ve výtvarných činnostech se starými lidmi.

Anotace

Základní údaje:

Znak-kaligrafie struktura-vrstvení. Diplomová práce Praha
2007-Univerzita Karlova fakulta pedagogická.

The Sign-calligraphy, the structural art

Popis obsahu:

Vývoj znaku a označování směřující k písmu.

Písmo jeho souvislosti s myšlením a racionalitou.

Reakce výtvarného umění novým užíváním písma inspirace v asijské kaligrafii.

The way an alphabet stood up against pictograms.

The problem of writing connected with human thoughts, emotions and activities.

The paintings using script is a specific type of non-figurative art.

Klíčová slova:

Znak myšlení kaligrafie skripturární struktura výtvarná výchova kvalita života

Sign, skript, calligraphy, structural art, education, quality of life

Obsah

ÚVOD.....	4
1. ZNAK.....	5
1.1. Znak a označování.....	5
1.2. Symbolické vnímání jeho důležitost pro umění.....	6
1.3. Znak jako „materiál“ uměleckého jazyka.....	7
1.4. Dialog autora a diváka(recipienta) skrze znakovou strukturu díla.....	9
1.5. Proměny znaku a jejich vliv na komunikaci.....	10
2. ZNAK A SYMBOL.....	11
2.1. Teorie Charlese Sanderse Peirceho.....	11
2.2. Znak a čas.....	12
2.3. Vznik a vývoj sémiotiky.....	12
2.4. Skrytý smysl symbolu.....	14
2.5. Symbolické vnímání a prožitek při setkání s uměleckým dílem.....	15
3. PÍSMO.....	16
3.1. Písmo jako vývojový stupeň člověka.....	16
3.2. Od piktogramů k abecedám.....	16
3.3. Vývoj písma Dálného východu.....	77
3.4. Sledování vývoje písma - faktory ovlivňující jeho formu.....	18
3.5. Vývoj písma z hlediska výtvarného umění.....	19
4. ABECEDA A JEJÍ VLIV NA MYŠLENÍ.....	25
4.1. Abeceda a její souvislost s racionalitou v myšlení.....	25
4.2. Nové způsoby užití písma.....	26
5. PÍSMO A OBRAZ.....	26
5.1. Spojení obrazu a písma jako stopy abstraktně myslícího člověka.....	26
5.2. Písmo jako záznam pohybu myšlení.....	27
5.3. Proces psaní - proces myšlení.....	27
5.4. Prožitek při procesu myšlení.....	27
5.5. Psaní bezprostřednost a čas.....	28
5.6. Dialog písma a obrazu.....	29
5.7. Koláž.....	29
6. ASIJSKÉ UMĚNÍ KALIGRAFIE.....	30
6.1. Asijské umění kaligrafie-jeho východiska filozofická a jeho tvůrčí metody.....	30
6.2. Asijská kaligrafie jako inspirace.....	32
6.3. Vliv asijského umění kaligrafie na umění USA a Evropy ve 20.století.....	33
7. LETTRISMUS.....	37
7.1. Lettrismus - jeho česká podoba ve vztahu k lettrismu francouzskému.....	57
7.2. Zdeňek Kirchner.....	38
7.3. Ladislav Novák.....	£/
8. PROMĚNA V CHÁPÁNÍ ZNAKU V POSTMODERNÍ SPOLEČNOSTI.....	43
8.1. Ztotožnění obrazu a znaku.....	43
8.2. Nové "mapování" skutečnosti.....	44
8.3. Ján Mančuška-princip chybění, konceptuální využití písma-role intuitivní a tělesné Proporce lidského myšlení v racionálním zkoumání skutečnosti.....	46
9. DIDAKTICKÁ ČÁST.....	52
9.1. Charakteristiky a potřeby jedince v životní etapě „stáří“.....	52
9.2. Jak může pomoci výtvarná výchova.....	J4

9.3. Pojetí výtvarné výchovy pro věkovou skupinu nad 75 let tzv. „sénium“.....	55
9.4. Motivace výtvarných činností starých lidí.....	57
9.5. Východiska kaligrafie a strukturální informální písmové malby jako most ke světu a k sobě samým...6]	6]

REKAPITULACE TEORETICKÉ ČÁSTI.....64

LITERATURA.....67

Úvod

Ve své diplomové práci se budu zabývat problematikou znaku, označování a psaní. Zaměřila jsem se na ty roviny těchto fenoménů, které jsou ukazatelem toho, jak myslíme, vnímáme a prožíváme. Jakým způsobem se orientujeme ve světě, a čím je tato orientace ovlivňována. Studium znaků, symbolů a jejich tvarů s vysokou mírou odstupu člověka od sebe samého je jednou z cest, kterou se můžeme při tomto poznávání vydat. Od označování se odvíjí další otázky týkající se naší komunikace se světem, komunikace mezilidské, a v neposlední řadě otázky komunikace člověka s člověkem, která se uskutečňuje skrze umělecké dílo.

S vývojem lidského rodu souvisí celá řada proměn týkajících se právě označování, způsobů uchopení světa a sebe, a umění vždy fungovalo jako citlivý senzor, který tyto proměny předjímal.

Dále se zabývám fascinací tématem znaku a písma, kterou začali výrazně projevovat umělci ve 20. století, a která souvisela s proměnami hodnot a myšlení ve společnosti.

V didaktické části jsem se pokusila všechny tyto poznatky zpracovat jako východisko pro péči a výtvarnou komunikaci se starými lidmi. Výtvarná komunikace se tu ukázala být vhodnou alternativou ke komunikaci verbální.

1. Znak

1.1. Znak a označování

Proč jsou znaky tak důležité pro lidskou komunikaci? Na jakém stupni vývoje lidského rodu je můžeme vystopovat? Proč má smysl se jimi zabývat a zkoumat je?

Jednou z možností poznávání vlastního žití je i studium znaků, symbolů a jejich tvarů s vysokou mírou odstupu člověka od sebe samého.

Dovedeme si na jedné straně vymyslet a vybát bezpočet obrazů světa a sebe, a na straně druhé z tohoto obrovského množství vybírat podle svého založení, přání, popudů, zkušeností, uvážení a názorů. Jde i o to, jak a na čem jsme při tomto bájení a vybírání závislí, jak a proč se kritéria naší volby jednou mění a jindy ustalují. Zkoumání znaků nám v tom pomáhá. Odpovídá na otázky, které se týkají komunikace umělecké, která mě zvláště zajímá i otázky komunikace všeobecně. Studium člověka z odstupu zde má za cíl lépe mu rozumět. Hledat svůj kousek tvůrčího potenciálu je snadnější v uspořádaném modelu, než v postmoderní všemožnosti. Lidská inteligence začíná u první duševní činnosti u pojmání. Pojem je dán a ustálen, když je vtělen do symbolu. Studium tvarů symbolů se můžeme přiblížit ke tvarům lidských pojmů. Vývoj tvarů symbolů-slovních náboženských uměleckých matematických zkrátka všech možných způsobů vyjádření vypráví o naší mysli, a o tom, jak funguje.

Komunikace je založena na vyjadřování obsahů, předávání významů, zobecňování smyslu.

Významem rozumím myšlenkový obsah vyjádřený znakem, který funguje v nějakém systému například v jazykovém. K tomu abychom si mohli vzájemně porozumět, abychom mohli tyto významy používat, aby mohlo dojít ke sdílení, předávání informace potřebujeme určité způsoby a prvky. Těmito prvky jsou právě znaky.

Slovník spisovné češtiny (2001 str. 573) nabízí tuto definici znaku: Jde o charakteristickou vlastnost, rys někoho, něčeho. Patrný význačný vnější projev, příznak, symptom, známka. Smluvené konvenční označení. Předmět vyobrazení, názorně vyjádřená příslušnost k nějakému celku.

Znak znamení a tři typy oslovování

Za základní moment mýtotvorného vědomí bývá pokládáno to, že pojmenování tu není pouhým označením, ale že je samou esencí svého objektu. Pošpiníme-li jméno poškodíme reálnou věc. Prozradíme-li jméno vydáme reálnou věc v šanc. Staří Japonci mluvili o duši slova. Člověk je tvor, který chápe výhodu otázky i blahodárnost odpovědi. Ptá se.

Míří-li otázky ke světu bez lidí, dočká se jen rozličných známek (hromu, blesku, duhy, komety, postavení hvězd ...). „Oslovit“ ho mohou teprve bytosti a předměty, které zdánlivě němý člověk chová, zhotovuje a uchovává, a které díky tomu v sobě nesou významy člověku blízké. Oslovit v pravém slova smyslu a bezprostředně může jen člověk člověka. Při zachovaném odstupu, může pomocí díla oslovit umělec diváka (vnímatele díla). Máme tu tedy tři stupně oslovení. Jedno je němý (vzbuzuje údiv nahání hrůzu připomíná...), druhé je lidským hlasem (křičí mluví šeptá volá ptá se...) a třetí je bezhlasé (značí píše mlčí...). První je spojen s otevřeným vnějším světem, němou tváří věcí a můžeme pochopit dávnou bázeň nebo úctu vůči znaku-znamení, slovu. Třetí je spojen s nevyslovitelností, vypovídá o uzavřeném světě vnitřním, kterému dosud rozumíme málo. (Například trýzeň nevyslovitelné bezhlasé výčitky).

1.2. Symbolické vnímání jeho důležitost pro umění

Vybírala jsem informace z různorodých pramenů-z lingvistického bádání, z analýz znakových systémů japonštiny a čínštiny, bylo třeba seznámit se s čínskými ideografy tak jak se přenesly a zdomácněly v japonském písmu, vycházela jsem z teorie znaku, z teorie estetického objektu, z výzkumů literatury především umělecké prózy a poezie, z výzkumů filmového jazyka, z filozofie, psychologie, sociologie, filologie...

Počátek prosazování teorie znakových systémů bývá spojován s filozofem Leibnizem, který se pokusil převést všechny představy na znaky a učinit z nich podle určitých pravidel prvky racionálních operací. Ovšem jeho snaha zjednodušit neuchopitelný svět nová není.

Existuje rozdíl mezi umělecky a mimoumělecky pojímaným výrazem, který funguje jako nositel významů (myšlenkových obsahů vyjádřených znakem).

Ve výtvarném projevu je prostor pro vlastní znakové a symbolické vnímání trochu jiný, než například u jazykových systémů. Tam se ve větší míře uplatňuje konformismus. Jazykový systém si při běžném užívání přisvojuje to, co sblíží jedince nebo kolektiv se sousedy. Přispívá to obecnému sblížení a napomáhá to vzájemné komunikaci. V kmenové společnosti na tom záviselo přežití. Tam kde se v běžné komunikaci cení věcná diskuze, postřeh a pohotovost a směřuje se k dohodě, kompromisu, porozumění, příslibu cení se v rozhovoru mezi autorem uměleckého artefaktu a divákem (případně posluchačem...) odstup. Pevné vedení malířova štětce, vrcholná kreace tanečnicka, naléhavé nebo hravé slovo básníka mluví sami za sebe. Při setkání s uměleckým dílem mluvíme někdy o povznášejícím zážitku. Ptáme se kam nás povznáší. Nad všednost života. Předěl mezi tímto povznášejícím zážitkem a zážitkem všedním vnímáme zřetelně. Stav déle trvajících povznesení si ale spojujeme s vyšinutím, ne však s představou že je možné trvale žít uměním. Japonské myšlení se na to dívá jinak. V japonské kulturní tradici jsou nejváženější ti lidé, kteří brilantně ovládají svou

práci, řemeslo, umění tak, že ve chvíli soustředění na daný úkon souzní tělo, duše i mysl. Člověk žije tím co dělá. Takovému způsobu života se říká Cesta (dó). Jakási soustředěná trvalá přítomnost ducha.

Takovým sestoupením umění do všednosti je například čajový obřad. Je to něco úplně jiného, než oddělení koníčků a zálib na jedné straně od práce, kde se odsedí nebo odpracuje 8 hodin na straně druhé. Rozdělení tak typické pro Čechy. Prostý úkon přípravy a pití čaje je projevem vybroušeného umu a jako znakové gesto graduje od všeobecného významu ležícího v jednotě protikladů- vnitřního(žízeň) a vnějšího(pití) přes významy: osvěžení, pohoštění, vychutnávání, naplnění, smíření.. Je to tajemství hledám skrytého smyslu.

Výtvarné umění umožňuje učit se vnímat znak a symbol v celé jeho šíři ,dovoluje nám více úhlů pohledu, hlubší pochopení významu.

1.3. Znaky jako „materiál“ uměleckého jazyka

(Postava jako znak příběh jako znak situace jako znak model chování jako znak apod.)

Nebylo by ale poctivé říci, že přirozený jazyk šíří pojmů a jevů postihnout nedokáže. Pomocí opisů a „obrazů“ lze přirozeným jazykem vyjádřit i komplexní zážitky nebo smyslové dojmy apod. Jde to pokud nechápeme přirozený jazyk jen jako znakový systém určený pro jeden účel. V tomto případě se jedná o umělecké užívání přirozeného jazyka a to je také jednou z cest, kterými lze uchopit toto skrze symboly dostupné poznání. V uměleckém užívání jazyka ,v poezii a též ve folklóru se také můžeme setkat se svou tělesností a sledovat vztah mezi zvukem a významem tak, jak se jím zabýval Roman Jakobson anebo symbolističtí básníci (Barvy vokálů).

Ve své knize Dialogy zkoumá Jakobson otázky slovesného materiálu v poezii ve srovnání s běžně užívanou řečí a tento výzkum má mnoho styčných bodů se soustředěným zvažováním základních prvků výtvarného prostoru- barvy,lineárních charakteristik tak, jak se s nimi setkával v prostředí malířů v Moskvě a v Paříži.

Výzkum Romana Jakobsna je interdisciplinární povahy. Uvažoval také o kinematografickém umění. Kinematografickým materiálem jsou reálné věci. Tvůrce francouzského filmu L. Delluc vystihl že i člověk je ve filmu „pouhým detailem pouhým drobtom „de la markére du monde“. Ale z druhé strany materiálem každého umění je znak a filmařům je jasná znaková podstata filmových prvků. To je patrné z toho jakým způsobem píše scénáře, z jejich názvosloví, z detailů a poznámek v těchto scénářích. Záběr má působit jako znak, jako písmeno.

Existuje rozpor mezi dvěma tezemi: Film operuje věcí - film operuje znkem.Tady může pomoci Sv. Augustin, který velmi jemně rozlišoval míněnou věc (res) a znak (signum). Tento myslitel učí, že vedle znaků jejichž podstatnou úlohou je znamenati něco, existují věci kterých lze použít v úloze znaků. Právě věc (optická a akustická) přeměněná ve znak, je speciálním kinematografickým materiálem. Můžeme o téže osobě říci: hrbáč, nosatec anebo nosatý hrbáč. Předmět naší řeči je ve všech třech případech stejný ,ale nejsou to stejné znaky. Vezmeme-li ho ve filmu zezadu, bude vidět hrb, pak zepředu-bude ukázán nos anebo z profilu, takže je vidět to i ono. V těchto třech záběrech máme tři věci fungující jako znaky a přitom jde o jeden předmět.

Toto je základní metoda filmového obrácení věcí ve znaky. Ve scénářích je poměrně přesně popsáno, z jakého pohledu má kamera natáčet. Film pracuje s rozmanitými a různě velkými zlomky předmětů a s různě velkými zlomky prostoru a času. Mění jejich proporce a konfrontuje tyto zlomky podle souvislosti anebo podle podobnosti a kontrastu. Dva základní druhy filmové stavby jsou metonymie a metafora. Uplatní se také zásahy pomocí světla a filmového pohybu...- každý jev vnějšího světa se přeměňuje na plátně ve znak. Jde o montáž a znakovou souvztažnost věcí, o zvláštní systém znaků.

V němém filmu byly důležitým prostředkem této montáže titulky. Často fungovaly jako spojka mezi záběry a S. Timošenko dokonce v tomto vidí jejich první úkol. Ve filmu tedy zůstávaly prvky čistě literární kompozice-znakový systém v tomto případě pracoval jak s obrazem, tak s textem. Připomeňme souvislost s deníky (Například cestovní deníky Františka Skály).

Jinak pracuje se znaky divadlo. Znakový systém této umělecké disciplíny se od filmového liší. Divadelním materiálem je lidské jednání. Zatímco mluvená řeč ve filmu je zvláštní případ akustické věci (například hlas promlouvající vedle rachotu strojů - ve filmu Tanec v temnotách) mluvená řeč na jevišti v divadle je prostě jedním z projevů lidského jednání.

Hudební umění pracuje se znaky, které se nevztahují k žádné věci.

Již před první světovou válkou probíhaly experimenty, které se zabývaly otázkou povahy a významovosti prvků nesoucích sémantickou funkci v prostorových útvech, architektuře, výtvarném umění na jedné straně a na druhé straně v jazyce. Hledač nových výtvarných forem Kazimír Malevič (1878-1935)

a analytik slova Velimir Chlebnikov ovlivnili chápání nového umění.

Na přelomu 19. a 20. století se hodně debatovalo například o souvislosti mezi hláskami a barvami, o spojení jednotlivých hlásek s určitou barvou. Otevíral se zde prostor pro plánovitější a metodičtější výzkum. Vznikaly teorie existence hlubokých psycho-neurologických korelací. Dnes už jde o společnou práci fyziků, antropologů, psychologů, historiků umění, lingvistů, matematiků,... a tento výzkum obohacuje naše poznávání vnímání s jeho zákonitostmi.

- I Připomenu také přínos Pražského lingvistického kroužku který byl ustaven v říjnu roku 1926. Vasilij Kandinskij řekl v roce 1925, že „moderní umění se může zrodit jen tam, kde se ze znaků stávají symboly“.

Hledala jsem inspiraci v definicích znaku.

U Platona v dialogu Kratylos jsem našla: „Někteří tvrdí, že to (jméno) je hrob (séma) duše. Jako by v přítomné době byla pohřbena, ale také proto, že duše jím projevuje (sémanei) své projevy i tak, že se správně nazývá séma-znamení“.

Znamení hrála velkou roli před vynálezem písma. Člověk měl odedávna potřebu zanechat po sobě stopy, zvětšit se a to i jinak než skrze potomstvo. Mnozí o tom hovoří i dnes, ptáme-li se jich po smyslu života. Tak silná tato potřeba je. Zvětšit se lze i prostřednictvím artefaktů.

Co všechno máme potřebu zvětšovat? Krásné prchavé okamžiky, objekty naší touhy, vztahy k těmto objektům, svědectví, ukázat co umíme, ale také provokovat či porušit tabu.

Prostřednictvím těchto artefaktů vedeme dialog s druhými.

Artefakty jsou nejrůznějšího druhu patří mezi ně i kategorie tvůrčích artefaktů. Toto označení není přesné, protože tvůrčí jsou vlastně všechny spadající do lidské kultury. Pojem „kultura“ zahrnuje mnohem víc, než jen umělecké aktivity.

Abych je odlišila, budu jim říkat artefakty umělecké, tzv. díla.

Užitečným vodítkem je původ slov.

Scribere latinsky znamená rýt (od tohoto termínu je odvozeno francouzské écrire španělské escribir německé schreiben)

Pingere latinsky znamenalo malovat (staroslověnské pisat' české psát)

Graphein řecky znamenalo pohřbívat.

Symbalein řecky znamená házet, vrhat.

Sémeion znamená označení.

Symbolon latinsky znamená znak

Sémiosis je slovem pro proces, ve kterém něco funguje jako znak.

Arbitrariness znamená přiřazenost.

1.4. Dialog autora a diváka(recipienta) skrze znakovou strukturu díla

Prostřednictvím děl vedou dialog autoři s diváky, přesněji s vnímátele, recipienty těchto děl. Umění sděluje informace, které nelze sdělit jiným způsobem. Informace se týkají přímo či nepřímo člověka. Sdělení předpokládá řeč, znak k vyjádření. Každé umělecké dílo obsahuje několik znaků, z nichž každý má více nebo méně určitý význam. Znaky vyvolávají ve vědomí diváka jeho zkušenost, vzpomínky, apod. Umělecké dílo působí střetem použitých znaků, střetem jejich významů. Jejich vzájemné působení přináší nové významové a psychické kvality.

Základním jevem pro vnímání uměleckého díla je estetický prožitek. Je to prostředek interpretace díla pro mne

Autor sděluje svůj příběh všem aniž by očekával odpověď. Sdělovaný obsah není určen k vyřízení, ale právě jen ke sdílení. Může se přitom stát hybnou silou v probouzení pozornosti, jitržení citů, dráždění představivosti, uspokojování vkusu, burcování svědomí, kladení otázek,.. Kultivované, krásné, podnětné, dojemné, zábavné, poučné,... dílo se zajímavým obsahem, které lidé shledávají významným opakovaně, je značně trvanlivým dokladem toho, co má nebo mělo v dané chvíli smysl v životě pro onoho nadaného tvůrce-trvalá hodnota díla svědčí o trvalých hodnotách v lidském životě. Diváci musí být obeznámeni s kontextem děl, protože inovace je možné vnímat jen na pozadí tradice.

Konvence a inovace

Vezměme si jako příklad realismus. V malířství je reálnost konvencionální, používá se termín figurativní. Konvencí je tu metoda projekce trojrozměrného prostoru na plochu. Konvenční je kolorit, abstrahování, zjednodušení reprodukováného předmětu, výběr zobrazovaných předmětů, výběr zobrazovaných příznaků. Tomuto malířskému jazyku je nutno se naučit, máme-li vidět obraz. Snadno si představíme, že nelze rozumět řečenému sdělení, když neznáme jazyk. Tato konvencionálnost malířského sdělení a jeho závislost na tradici do značné míry podmiňuje sám akt našeho zrakového vnímání. Jako příklad uvádím testy inteligence, které byly prováděny v Americe s africkými imigranty. Když se těmto imigrantům ze zcela odlišného kulturního prostředí v inteligenčních testech předložil jednoduchý nákres krychle. Afričané odpovídali na otázku, co vidí jednoznačně-pavouka.

Při jistém stupni nahromadění tradic se malířský obraz stává ideogramem, formulí s nímž se ihned spojuje předmět. Rozumíme okamžitě, mechanicky, jednoznačně interpretujeme viděné a přestáváme vidět obraz. Přichází čas pro inovaci. Obraz nás už nepřekvapuje. Novátorský malíř musí ve věci uvidět to, co jsme tam včera neviděli, dát vnímání nový tvar. Taková je motivace nových uměleckých směrů-motivace deformování ideogramů-takto to popsal Roman Jakobson v knize Poetická funkce.

Předmět tohoto nového ztvárnění se charakterizuje příznaky, které byly ještě včera pokládány za nejméně charakteristické, nejméně důležité, nejméně si zasluhující, aby si jich někdo všiml. Musím zde zmínit i to, že v tento moment někdy vstupuje do hry náhoda - dílo se například nepovede a právě ona chyba se stane tou hledanou deformací ideogramu, která opět Povzbudí naši imaginaci.

Vnímání uměleckého díla zevnitř a zvenku

Dnešní společnost potřebuje ovšem pro fungování vlastní kultury ještě někoho, kdo bude tento dialog moderovat. Bez této složky to nefunguje. Jsou to ti, kteří označují díla, objekty. Uchopují je slovy a předkládají druhým k vnímání a hodnocení a také k pamatování.

Bezprostředním studiem uměleckých děl, těchto zvláštních zpráv, z hlediska autorského Podání a jejich znakové povahy poznáváme dílo zevnitř. Pokud toto dílo studujeme Zprostředkovaně přes literární statě o uměleckých dílech, z hlediska proměnlivého ohlasu trvalých hodnot a z hlediska toho jak je dílo přijato od diváků, poznáváme jej zvenku. Podle

Zdenky Švarcové bychom propojením obou přístupů a pochopením díla v celé jeho složitosti dosáhli toho, že bychom uceleně pochopili a poznali i ono dění v nitru autora, kde se dílo zrodilo po tom, co mysl přijala životaschopný podnět a nechala ho uzrát.

Roman Jakobson ve své knize *Dialogy* v souvislosti s jinou ale podobně modelovou situací uvádí nebezpečí, že se tak budeme podobat baronu Prášilovi, který sám sebe zdvihá za vlasy.

Znakový systém a komunikace

Máme tedy autora na jedné straně, diváka na straně druhé. Komunikují prostřednictvím znakového systému díla, jazyka ...Vzájemná komunikace je na těchto systémech závislá a může být ohrožena některými proměnami těchto systémů. Jedno z možných ohrožení nám ukázali Sofisté, druhé bych nazvala „zahlcení“ (v obrovském množství informací se ztrácí ty podstatné), o třetím píše například Vilém Flusser nebo Ivan Mucha - slučování znaku a symbolu, ztráta víceznačnosti, která souvisí s prosazováním racionality. Jestliže sofisté ztráceli kontakt s realitou striktním uplatněním pravidel logiky, my dnes realitu redukuje jen na to, co je významné z hlediska racionality a účelovosti. Zdá se ale, že v přírodě i v lidském myšlení funguje jakési vyvažování, hledání rovnováhy, které nás chrání před extrémy. Nelze si nevšimnout ve vývoji umění, v záznamu historických událostí, ve vývoji filozofie... že je to mimo jiné sled akcí a reakcí protichůdných jako pohyb kyvadla. Současná sociologie mluví o krizi emocionality v důsledku přemíry racionality a přehnaném zdůrazňování výkonnosti. Můžeme se tedy v budoucnu obávat nějakého řádu ve smyslu Země snivců Alfreda Kubina?

1.5. Proměny znaku a jejich vliv na komunikaci

Znak a jeho proměny mohou mít zásadní vliv na komunikaci, na její úroveň, utilitární funkci apod. Vyprázdňování obsahu znaku je ohrožením funkcí znakového systému. „Proto, aby nám byla řeč jedním z druhů jsoucí... Neboť kdybychom té byli zbaveni byli bychom - a to je nejdůležitější věc - zbaveni filozofie. K tomu však musíme se v přítomné době dohodnout, co je asi řeč - kdyby nám ta věc byla vzata a bylo pravda, že vůbec ani není, nebyli bychom asi schopni ještě o něčem mluvit. A byla by nám vzata, kdybychom připustili, že se nic s ničím nijak nemísí“ (Sofisté).

Tajemný „Host“ v Platónově dialogu *Sofisté* je v klíči k určování lidí klade na roveň loupežníkům, násilníkům a podvodníkům. Sofistika se stala symbolem zneužití rozumu a často jen argumentu rozum napodobujícího proti rozumu méně trénovanému či prostě méně podezřívavému. „Avšak do těchto míst se někde utekl jak jsme řekli sofista, ale popírá, že by vůbec něco bylo nepravda.“ - jde o ztrátu funkce řeči. Logickými argumenty „pěknou řečí lze dokázat někomu nesmysl (manipulace reklama...)“. Sofisté vyčerpávají společnost ideově, kradou dlažební kostky cesty, o které si společnost myslí že ji vede k pravdě. Ovládly kanály, kterými odvádějí potůčky „Pravdy“ do svých domácích bazénů. Platón je dokonce obviňuje z vysávání samotné řeči jakožto schopnosti myslet. Z hlediska umění můžeme takto ztrácet fantazii.

»Zahlcení“ a mechanické nakládání se znakovým systémem díla

dalším takovým ohrožením, které se týká umění a hodnot jež přináší divákovi (čtenáři...), je zahlcení. Způsobují jej plagiátoři. Ohrožují tím, že se přiživují na daném stavu věci aniž by se snažili tento nějak obohatit. Respektive možná i obohacují, ale mechanicky všichni stejným způsobem, takže nakonec jde více o zahlcení. Snad za to ani nemohou, netrefí k vydatným zdrojům.

Společnost se může nechat zavést do světa, kde bytí a nebytí nelze rozpoznat, ani dobro a zlo, Pravda a nepravda, kde neplatí nic.

Existuje Japonské motto: Zevnitř otevření, zvenčí uzavření-je to zaklínadlo ze staré pověsti. Jinde zase Gertruda Steinová dělí lidi ve svém díle Jak se utvářeli Američané do dvou skupin, na „nezávislé závislé“ a „závislé nezávislé“. První lpí na iluzi nezávislosti, na které jsou vlastně závislí, druzí „zevnitř otevření“ vědí že jsou ve svém bytí, žití i poznání osudově závislí na tom, co přichází zvenku, počítají s tím a tím pádem mohou svůj život i vnitřní prostor lépe rozvinout.

Slovem je možné vytvářet a znetvářet věci. Velice aktuální otázkou je otázka svědomí slov a odpovědnosti za označování. V písmu dostává slovo čitelnou podobu. Slova pouze vyřčená mizí ale patrně mohou neviditelně a na nějaký čas například „zahustit“ atmosféru. Doznívají. Jaký je asi poločas rozpadu hrubého slova? Mohou utkvět v paměti někomu třeba nadosmrti. Vyřčená jsou smrtelná spolu s lidmi. Mohou se předávat z generace na generaci ,ale tím dojde ke zkreslení. Přežívají v zápisu viditelném na hmatatelném podkladě, v podobě artefaktu. V Japonské tradici je důležité psané slovo.Jeho význam je zde větší srovnáme-li ho s významem v Evropě.

Příkladem tohoto přístupu je výtvarně zpracované písmo objevující se v běžném životě Japonců.

Paní Sei Šónagon : „...přinesli mi dopis na tenkém, ostře červeném papíru, připevněný knádherně rozkvetlému čínskému hvozdíku..." (Význam psaného slova ve spojení s výtvarnou estetickou kvalitou a přírodninou je pro japonskou kulturu typický).

Trojúhelník reference

Aristoteles odlišoval označení věci a hledání výrazu pro pojem, který máme v mysli. Podle něho hledáme-li vyjádření pro pojem, hledáme vlastně symbolon-znak

Vztah mezi označovanou skutečností, jménem a myšleným předmětem se nazývá trojúhelníkem reference. Jeho základy nalezneme už u stoiků.

2. Znak a symbol

2.1. Teorie Charlese Sanderse Peirceho

Charles Sanders Peirce(1839-1914) vymyslel teorii, která má základ ve fenomenologii. Jde tu o součinnost tří faktorů. Znakujeho předmětu(objektu) a interpretanta (pojmové uchopení jejich vztahu) (Pálek1997).

Znak je něco, co zastupuje něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu.(Z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze). Obrací se na někoho ,to znamená že vytváří ekvivalentní nebo též složitější znak v jeho mysli. (Pálek 1997 str.37).

Peirce zavedl systém tří znakových typů. Na jedné straně charakterizoval index a ikonu, které jsou oba postavené na faktickém spojení mezi označujícím a označovaným. Index ukazuje od označujícího k označovanému na základě faktické blízkosti (věcné souvislosti) obou, zatímco ikona poukazuje od označujícího k označovanému na základě faktické podobnosti mezi oběma. Na straně druhé třetí typ znaků symbol, na rozdíl od prvních dvou typů je postaven ne na faktickém, ale na zavedeném, dohodnutém, konvenčním spojení mezi označujícím a označovaným. Na rozdíl od indexu i ikony symbol podle Peircova učení není vůbec předmět, ale jenom rámcový zákon. Tento rámcový zákon umožňuje různější použití v kontextu, umožňuje tak zvané repliky. Výchozí rozdíl mezi znakem a symbolem je tedy v míře Jednoznačnosti významového přiřazování (sémantizace).

Symbolu odpovídá víceznačnost a to je důležité pro umělecké aktivity. Znakujednoznačnost.

2.2. Znak a čas

Pozoruhodný je také Peireův názor na všechny tři kategorie znaků z hlediska jejich vztahu k času. O času zde píše pro to, že hraje velkou roli v písmovém malířství i v kaligrafii a tedy i v mojí práci. Také v nové umělecké oblasti, kde dochází ke spojení jazyka a obrazu - mám na mysli film. Film pracuje s akustickou a optickou stránkou věci, se zlomky prostoru a času a umožňuje velmi svobodné prolínání časových rovin.

- Ikona a minulost
- Index a přítomnost
- Symbol a budoucnost

Ve studii která se jmenuje *My chef d'oeuvre* (Mé mistrovské dílo), hodnotí Peirce ikonu jako dovršený odraz už uskutečněné minulé zkušenosti, zatímco index je podle něj spojený s prožívanou zkušeností teď v současnosti. V základě symbolu, který obsahuje vždycky obecný význam, je obecný zákon. Peirce tvrdí: „Všechno skutečně obecné se vztahuje k neurčené budoucnosti. Minulost to je fakt ,který se už uskutečnil, zatímco obecný zákon nemůže být v úplnosti završen. Jeho potencialita a modus jeho existence je existovat v budoucnosti“.

Hodnota symbolu i toho, co vlastně přináší zobecňování je v tom, že nám pomáhá předvídat budoucnost. Rámcový zákon je sice pouze předpokladem, obecný význam nabývá v každém novém kontextu svého nového zvláštního významu, kontext je proměnlivý, ale v tom je právě tvůrčí síla znaku.

Otázka rozdílnosti ikony, indexu a symbolu ve filozofii byla zásadní pro vznikající sémiotiku.

2.3. Vznik a vývoj sémiotiky

Rozdílnost indexu a ikony respektive symbolu, ale taky polaritu písma -jako jednotlivých znaků a obrazu využívá umělecký projev. Je na tom založené jeho bohatství a tajemství. Vasilij Kandinskij to asi cítil jako výzvu a pracoval s mnohoznačností, neurčitostí a neostřostí symbolů.

Tohoto problému se dotýkal také Cassirer ve své teorii symbolických forem, pro kterého bylo užívání symbolů něco ,co je charakteristické pro člověka jako druh.

Podstatný byl i pro sv. Augustina a jeho teorii ostenze - ukazování. Můžeme ho vypátrat i ve středověkém sporu nominalismu s realismem.

John Locke vymezil sémiotiku jako jednu ze tří věd, která se na rozdíl od fyzické a praktické stránky života zabývá znaky. Locke se sice zabýval hlavně těmi jazykovými, nepovažoval je však za jediné.

Gotthold Ephraim Lessing studoval a zkoumal malířství a poezii jako znakově protikladné systémy a hovořil při tom na jedné straně o znacích přirozených a na straně druhé o znacích přiřazených (arbitrárních).

Charles W. Morris vypracoval teorii pro níž jsou typické triády. Používá je aby klasifikoval sémantický systém. Základní triádou je u něho rozlišení tří hlavních oblastí sémiotiky:

- pragmatika
- syntaktika
- sémantika

Zabýval se také teorií hodnot (axiologií). Do procesu sémiosis (proces ve kterém něco působí jako znak), zahrnul tři faktory:

- To, co působí jako znak
- To, k čemu se znak vztahuje (designátum)
- Účinek nějakého interpreta, díky němuž je příslušná věc pro tohoto interpreta znakem tzv. interpretans

Někdy je sem zahrnut ještě faktor čtvrtý-interpret.

V procesu sémiosis zkoumá Morris také vztahy znaků k jiným znakům - na to se zaměřuje právě syntaktika, jedna z oblastí sémiotiky. Navazují na předchozí uvedené rozdělení. Další část jeho teorie studuje vztah znaků k tomu, co označují. Například otázku, za jakých podmínek je znak použitelný pro určitý objekt nebo situaci - to je předmětem zájmu sémantiky. A konečně studium vztahu znaku k jeho interpretům - oblast pragmatiky.

Znak zastupuje svůj objekt ve vztahu k nějaké myšlence a v nějakém kontextu. Reprezentuje ho, ale ne ve všech možných směrech a ne za všech okolností. Peirce psal, že znak není to samé jako objekt. Vzniká zde otázka, jak znak zastupuje svůj objekt v našem myšlení. Peirce uvádí, že znak není spojen s pojetím jazyka. To, co znak v interpretovi vyvolá, nazývá Peirce interpretant (Pálek 1997 str. 20). Díky tomuto interpretantovi se znak může stát zdrojem nebo objektem dalšího znaku.

Peirce rozlišuje interpretanty na:

- *Bezprostřední* - dříve, než se znak setká s interpretem, je nadán tím, co je určováno jeho specifickou interpretovatelností
- *Dynamický* - jde o interpretant, který je vyvozován ze znaku při jeho aktuálním působení, efekt který působí na interpreta
- *Konečný* - tohoto interpretanta je dosaženo tehdy, je-li interpretace znaku interpretem pravdivá

Materiální podoba znaku a interpretace

Další rozvíjení a rozpracovávání Peirceho teorie přineslo nové otázky. Takovou otázkou, která se ukázala jako zásadní (v lingvistice i jiných oborech), je vztah mezi materiální podobou znaku tak zvaným nosičem informace a jeho interpretací tedy informací, kterou lze z tohoto nosiče získat. Do jaké míry rozlišovat tyto dva aspekty znaku? Tato otázka vedla ke vzniku unilaterálních a bilaterálních koncepcí znaku. Trojúhelník reference-tedy vztah mezi označovanou skutečností, jménem a myšleným předmětem jak jsme o tom už mluvili, se stal východiskem pro další úvahy. Jedna z nich jej vymezuje takto: „Znak je formální prvek, který je nositelem významu. Prostřednictvím svého významu znak jednoznačně zastupuje (označuje) určitý vymezený jev a slouží k uchování, logickému uspořádání a sdělování informací (Slavík 1997).“

Naznačili jsme existenci velkých sémiotických systémů. Pro náš problém je významná italská škola teorie kultury a také přínos Warburgova ústavu pro teorii umění, který je

^sPojen se jmény Jacquesa Maritaina, Sierra di Vosino, Erwina Panofského a také ^sCassierovou teorií symbolických forem. V roce 1939 byly položeny základy ikonologie.

Pokud jde o současnost, chtěla bych zmínit francouzského sémiologa Rollanda Barthése, který ^{se} zabývá viditelnými znaky a Guyho Gauthiera, který se zabývá audiovizuálními. Existuje

^{ta} také mezinárodní společnost pro sémiotiku obrazu, ve které působí Čech švédského původu Coran Sonesson. V Americe zase působí Frank Malina, který se zabývá touto oblastí ve

^sPojení s computery. Také se musím zmínit o Mukařovského studii Mezi poezií a ^výtvarnictvím (1971).

Srovnávací teorie umění-komparatistika měla v českých zemích od počátků Pražské školy zastoupení Romanem Jakobsnem, Mojmiřem Grygarem a dalšími. Tito lidé šířili myšlenky Pražské školy ze svého působení v emigraci.

2.4. Skrytý smysl symbolu

Mnohoznačnost a symbol-jejich role v setkání autora a diváka.

Jakou roli hraje mnohoznačnost výpovědi symbolů ve výtvarném umění? Co přináší dílo díky své mnohoznačnosti?

Dnes již zdomácnělo mezi národy slovo „satori“. V zenistických učeních znamená nahlédnutí vlastní základní přirozenosti, shledání něčeho zcela nového, co vrhá jasné zřetelné světlo na celý náš život, ale nemůže být už nijak vyjádřeno. Naznačuje, že za mlhavým svítá samozřejmé nežádající si již dalšího zobrazování.

Rytmus života, jeho protichůdnosti a střety střídavost, neustálá obojakost, jeho odchylky, otázky, situace objevující se v mnoha obměnách. Takové jsou trvalé hodnoty, které zjevné i utajené hledáme a nalézáme v svébytně pojatých dílech nadaných umělců. V přežvýkaném braku této esence duchovní stravy chybí. Například v časopisu Rytmus života, který se snaží zvyšovat svůj prodej apelováním na „surovou duši“ (aratama) v člověku. Nadbíhá lidské závisti, nepřejícnosti a tendenci soudit a odsuzovat druhé.

Setkání autora s divákem skrze dílo, je jen další variantou setkání člověka s člověkem, ale jsou tu ve hře řádově nejvyšší schopnosti člověka. Tyto schopnosti jsou odstupňovány na straně příjemce na základě toho, kam až došel (Cesta-dó) v obecném poznání sebe sama. Tyto schopnosti určují nakolik porozumí druhému.

»Symbol je víceznačný výraz, v němž lze v závislosti na aktuálním kulturním a osobním kontextu interpretovat skryté existenciální obsahy. Symbolická funkce ve vztahu k výrazu není stálá. Jeden a tentýž jev ji může podle okolností nabývat nebo naopak ztrácet« (Slavík 2001 str.168).

Víceznačnost symbolu je dána tím, že se vztahuje k několika sémantickým rovinám. Interpretujeme jej, uvádíme jej do nových souvislostí, hledáme nové roviny významu, otevíráme nové cesty jak mu rozumět. Oproti znaku je otevřený a jeho porozumění závisí na interpretaci. Díky této mnohoznačnosti a závislosti na interpretaci může (nejen) výtvarné umění vycházet z různorodosti interpretů, kteří mohou vnímat dílo více nebo méně po svém způsobu, hledat jeho smysl a v dalším kroku si uvědomit své specifické odlišnosti i to, co mají společné poznávat sebe, svět, krásu...

Skrytý smysl symbolu byl jednou z otázek, kterými se zabývali mnozí sémiologové a filozofové. Ricoeur ve své teorii o pojetí symbolu hovoří o tom, že symbol obsahuje ještě druhý smysl, a také o možnosti tento druhý smysl objevit. Ricoeur symbolem nazývá jakoukoli významovou strukturu, v níž smysl přímý, primární, doslovný poukazuje navíc k jinému smyslu nepřímému, druhotnému, přenesenému, jenž nemůže být uchopen jinak, než skrze smysl první. Interpretace je myšlenková práce, která ve zjevném smyslu dešifruje smysl skrytý a rozvíjí ony roviny významu, které jsou zahrnuty ve významu doslovném. Definuje: »Symbol zde budu proto napořád pojímat jako výraz o dvojím smyslu, kde smysl doslovný, bezprostřední, fyzický odkazuje na smysl skrytý, obrazný, existenciální, ontologický atd. Symbol je všude tam, kde se musí interpretovat zjevný smysl, aby se tak odhalil demaskoval dešifroval smysl skrytý« (1993 str.161).

*van Munching k tomu říká toto: »Znaky jsou grafická označení, která ukazují mimo sebe na něco co označují, odkazují na vlastnosti a vztahy objektivní skutečnosti nebo vědomí. Slouží k jejich označení... Znaky jimiž se vypovídá o určitém předmětu jsou pevně strukturovány ve

znakových systémech a mohou jako myšlenkové elementy být skládány tak, že jejich uspořádání vyjadřuje výpověď o světě, která nehledá jinou legitimitu než je ta, která je obsažena přímo v operacích snimi. Znak se vztahuje vždy k jedné sémantické rovině" (Mucha 2000 str. 87-88). Je zde ve hře protiklad vědomí a světa. Užívám znaku má dyadický charakter. Čím je výpověď jednoznačnější, tím jsou více potlačeny ostatní roviny smyslu. V symbolech může být tedy nějakým způsobem zachyceno to, co bytostně patří k lidskému životu. To, co má vztah ke smyslu jednání člověka společnosti. A divák nebo vnímatel je schopen toto nazřít.

Tento princip je využíván ve výtvarném umění. Je to funkce lidské psychiky se kterou umělci počítají a využívají ji (humor, poetická imaginace-metafory surrealismus a jeho zacházení se sny, kosmické symboly-voda oheň nebe země...). Umožňuje katarzi, transcendenci. Byla si toho dobře vědoma i církev, a proto tolik dohlížela na podobu a ztvárnění zadávaných malířských a jiných děl do míst svého působení a do veřejného prostoru. Byla si toho vědoma i v rovině jazykové, a proto tolik sporů o podobě Písma svatého, o kánon textů- které texty do Bible patří a které nikoli, o náboženská dogmata Byla si zkrátka velice dobře vědoma obrovského dopadu konkrétní podoby znaků a symbolů na všední život každého člověka. I toho, že lze s lidmi skrze znaky manipulovat. Ze stejného důvodu se u nás totalitní komunistické zřízení a jeho zastánci obávali například hudební skupiny The Plastic People of The Universe, která ač byla nepolitická, skryté významy jejích performancí, textů, hudby volaly po svobodě.

Watanabe Minoru japonský filolog : „Nechat ze spodních vrstev vyšlehnout skrytý smysl, aby na okamžik přehlušil zřetelný význam".

Naše často slychaná otázka ve škole, které jsme se posmívaly, protože po ní následovala zpravidla jednoznačná odpověď „Co tím chtěl básník říci?" je vyjádřením touhy tento skrytý smysl objevit. Paní učitelky často v takových případech připravily symbol o jeho víceznačnost.

Ztotožníme-li v umění znak a symbol,, umění už nemá význam. Ztratíme tak možnost dialogu nad dílem, naše potřeba shodnout se s druhým člověkem na straně jedné a zároveň se v něčem lišit, vůči druhému se vymezit na straně druhé, tak nemůže být uspokojena.

Jednota v polaritě v japonském myšlení

V hloubce japonského myšlení se stále pohybuje kyvadlo mezi domácím naším (uči) a venkovním cizím (soto) mezi mnou a tebou ,lovem a jeho ohlasem. Člověk se vymezuje vůči svému protějšku. Vidí se v druhém. Totožnost jedince se proměňuje, průběžně se vymezuje vždy nově vůči měnícímu se protějšku. „Pravé", „opravdové" bylo to samé co „úplné" (makóto). Tím mohlo být jenom to,co je dokonalé jako soubor dvou. Naopak „kata" bylo to, je poloviční, jednostranné a tedy nedokonalé a nepravé. V japonské tradici je citlivost pro Jednotu v polaritě zřetelná. Tato polarita se projevuje tak, že své pravé já nespátřím v sobě samé, nýbrž v kontaktu se mnou komunikujícím protějškem. To je moment, kdy se můžeme o sobě něco dozvědět.

2.5. Symbolické vnímání a prožitek při setkání s uměleckým dílem

Ztotožnění symbolu a znaku v umění má zásadní dopady, které ovlivňují to, co prožíváme ve styku s uměleckým dílem.

Při ztotožnění znaku a symbolu nevstupují do hry prožitkové aktivity. Proč? Prožité zkušenosti konkrétních lidí v přirozeném světě jsou tu nepodstatné. Tyto subjektivní zkušenosti souvisí s naším stupněm poznání, s vůlí, s emocemi ,s hodnotami,...a pokud toto »není ve hře", věc nebo situace se nás vnitřně nedotýká. „Neprožíváme", jen provádíme racionální operaci. Naopak pro symbolické myšlení jsou tyto naše prožité zkušenosti zásadní

a to, co „prožíváme“ při setkání se symbolem, ono objevování nových významů a nových souvislostí, silně povzbuzuje imaginaci.

Na osobitosti interpretace, mnohoznačnosti a hledání skrytého smyslu, je založena také arteterapie. Pro vyjádření vlastních pocitů, vnitřních prožitků, používá často abstrakci, jejímž smyslem není podobat se formám pozorovatelným ve světě okolo nás. Abstraktní umění hledá vyjádření pro věci, které by se těžko nebo vůbec nedaly popsat verbálně. Výtvarná cesta je tu alternativou. Nabízí jiný způsob jak dát smysl a uvést v řád potenciálně chaotický svět. Význam takovéto alternativy ještě roste, chybí-li rozvinutá řeč. Ukazuje se jako vhodná pro lidi, kteří z nějakého důvodu nemohou plnohodnotně přijímat informace ze světa anebo je přijímají, ale nerozumí jim.

3. Písmo

3.1. Písmo jako vývojový stupeň člověka

Označování souvisí se vznikem písma. Tak jak lidé pojmenovávaly svět přibývalo znaků a bylo užitečné vytvořit systém organizace těchto znaků. Ve vývoji těchto systémů, které vznikly a rozvíjely se na mnoha místech planety, můžeme najít rysy myšlení společného lidem jako druhu. Nejstarším písmům daly vzniknout kultury, které se udržely ve vhodných podmínkách po dostatečně dlouhou dobu aniž by byly kupříkladu zlikvidovány kulturou jinou. Přesnější je mluvit o písmu jako o vývojovém stupni lidské civilizace a též o přirozeném projevu kulturního člověka, o součásti lidského údělu, než jako o vynálezu. Malé dítě se často dožaduje „pisátka“ stejně vehementně jako jídla a pití. Má tedy k psaní základní vložku. Potřeba a nutnost komunikace mezi lidmi ve svých počátcích často souvisí s výtvarným projevem. Kde začíná písmo? Kde jde o umělecký projev který písmem není? Tyto otázky jsou řešitelné jen v některých případech. Z hlediska výtvarného umění jsou zajímavé formy, v jakých národy písmo přijaly. Zejména pro skripturní grafiku.

Obrazový záznam řeči

Písmo jako záznam řeči – fixace sdělení obrazovým záznamem je vždy spjata s určitou řečí, patří k řeči svou kulturní povahou. Je to nástroj, který řeč uchovává, ale také zjednodušuje a omezuje na čisté verbální či verbální a grafické prostředky (velká písmena, vykřičník, tečky...). Nonverbální oblast řeči písmo nezaznamenává. Mimika, gesta, pohyby a postavení těla, barva hlasu, jeho melodie, tempo, rytmus, dynamika... svůj přepis v písmu nemají.

Mohou ho získat. Pokud je s písmem nakládáno tak, že je nositelem výrazu a psaní se stává uměním nebo součástí uměleckého projevu.

3-2. Od piktogramů k abecedám

Naměřím se na sledování linie sdělení v uměleckém projevu, který směřoval k písmu.

Piktogramy jak je známe z doby před 7-6 tisíci lety z hlediska našeho chápání komunikace a historie jsou sdělováním beze slov pomocí značek, symbolů, emblémů, mají i podobu komiksu.

- Ideografická písma už mají znaky pro jednotlivá slova. Složitými ideografickými znaky jsou hieroglyfy. Známe je z písma egyptského, staročínského, chetitského a mayského.
- Slabičná písma využívala zvukové podoby jazyka, známe je v podobě písma foinického i sumerského, babylonsko-asyrského klínopisu, písem drávidských a indických, japonské katakany a hiragany.

- Hláskové písmo obsahuje znaky pro všechny fonémy jazyka. Abeceda už je vysoce analytický vynález.

3.3. Vývoj písma Dálného východu

Vývoj čínského písma je jiný. Nešel cestou ohýbání slov, gramatických obměn ani abstrahování původních obrázků k fonetickým značkám pro jednotlivé hlásky, které zachycují zvukovou podobu jazyka. Ve staré Čínštině zejména slova nemění svůj tvar a gramatických významů nabývají postavením ve větě. Tento rys jazyka vedl k potřebě vytvářet jednotlivé znaky pro jednotlivá slova. Znaky si zachovávají svůj smysl, ale mohou být foneticky různě čteny.

Čínský badatel Čcheng Keng-čchiao říká, že vývoj písma na celém světě procházel třemi stádii:

- vyjádření podoby
- vyjádření smyslu
- vyjádření zvuku

V čínském jazyce se stadium vyjádření smyslu prolíná se stadiem vyjádření zvuku, vznikly znaky složené, které mají asi osmdesátiprocentní zastoupení mezi veškerými čínskými znaky vůbec. Čínské znaky, které vyjadřují smysl, jsou skoro všechny symbolické. Vycházejí z tvaru a jeho zjednodušení. Přes dlouhou dobu jejich vývoje, který je částečně abstrahoval, zůstávají na hranici kresby a malířského projevu.

Učenec Su Šen rozdělil čínské znaky do několika kategorií:

- Znaky zpodobňující tvary - jsou schematickým vyobrazením věcí, označují příslušná slova (pes, strom, slunce ...)
- Znaky ukazující na jevy (nahore dole...)
- Znaky ztvárňující zvuk - tyto znaky mají dvě složky. Jedna z nich naznačuje výslovnost, druhá význam. V současné době jsou nejvíce zastoupenou kategorií mezi čínskými znaky vůbec.
- Znaky ideografické. Jsou to také znaky složené, ale mezi jednotlivými složkami jsou logické souvislosti, kterými je tvořen význam. Není to jako u kategorie předešlé vztah fonetikum-determinant
- Znaky sdružené vysvětlující. Tato kategorie znaků je nezřetelná. Obsahuje znaky, které lze přeradit také i do jiných kategorií. Jsou zde například slova stejného původu, jejichž význam se později rozlišil.
- Znaky vypůjčené. Jde o znaky, které jsou vypůjčené pro jiný význam, než pro který vznikly.

Jestliže umění vyjádřit se písemně budeme pokládat za nejnáročnější z jazykových dovedností, představme si, jak obrovskou složitostí bylo převzetí hotového systému symbolů, který vykryštoval v podmínkách čínského jazyka pro potřeby do té doby jen ústně udržovaného jazyka (staro)japonského. Oba jazyky byly různorodé, žádná přímá aplikace geografického písma nebyla možná. Kdybychom se dnes pokusili přizpůsobit čínské ideografy pro zapisování češtiny, mohli bychom tím též vstoupit do intelektuálního dobrodružství, jaké Japonci prožívali někdy asi před zhruba šestnácti stoletími. Čínské znaky (ideografy), jejichž počet jde do deseti tisíců, se v japonštině třídí jednak podle závazného Počtu tahů, jednak podle takzvaných „radikálů“ - základních významových prvků ve znacích „obsažených“. Tak například ve znaku pro moře je radikálem „voda“, ve znaku pro hůlky na

jídlo je radikálem „bambus“... Ideograf označující člověka je samoradikál - současně samostatný znak „současně (v upravené grafické podobě) významový ukazatel „radikál“ fungující v mnoha jiných znacích (například: „odpočinek“ „posel“...).

Obdobou tohoto systému je systém „sémantických hnízd“, který pracuje s významy, všeobecnými významy obecnými a přidánými na jedné straně a s významy danými zvláštními a zástupnými na straně druhé. Sémantická hnízda označená slovními symboly tvoří pravidelně uspořádaný sémiotický model. Sémantická hnízda kolem významových center (radikálů) jako „voda“, „člověk“, „slunce“, „tráva“, „pták“,... se plnila při vzniku čínského písma ve vazbě na bezprostřední zkušenosti.

Teprve ve 2. polovině 20. století bylo v Číně zavedeno čisté fonetické písmo - latinka. Nebylo náhradou za písmo znakové, ale je pomocnou složkou při přepisování čínských slov a jmen.

3.4. Sledování vývoje písma - faktory ovlivňující jeho formu

Vývoj i charakter znaků a písma je silně daný použitou psací technikou, která byla ovlivněna zeměpisnou polohou a přírodními zdroji, jež země nabízela i lidskou vynalézavostí. Vývoj psací techniky závisel především na psací látce, která vyžadovala odpovídající psací nástroj, jenž ovlivnil tvar a povahu písma. Jiný charakter má písmo tesané do kamene, jiný písmo ryté do hlíny a vypalované, jinak se utvářelo písmo kreslené štětcem na dřevo keramiku hedvábí nebo látku, psané perem na papyrus, na pergamen nebo na papír.

Znakové písmo povzbuzuje estetické vnímání a vede k chápání písma jako uměleckého projevu, který vede myšlení člověka k uvědomování sebe sama.

Podle Čcheng Kenga-čchia různé tahy skládající na čisté ploše znak vytvářejí samostatný svět, který vede člověka k asociacím s rytmem vesmíru.

Ukázkou v malém měřítku, ukázkou toho jak se do užívání písma promítají charakteristiky řeči, řád nebo životní styl a konkrétní potřeby člověka jsou deníky. Jde o vlastní řád uchovávání myšlenek a zážitků - roli hraje míra soukromosti poznámek, míra využití vlastních nebo obecných kódů, rytmus-zdůrazněné fragmenty textů ve struktuře deníku, podtrhávání škrtnutí... Kódování pracuje skresbou i psaním, se zkratkou... Kódy týkající se životních rytmtů, opakujících se situací, biorytmů, kulturních projevů, rituálů (rozhodujících okamžiků života, mezníků, záhytných bodů, předělů mezi vstupy do následujících životních etap). Takřka v každém deníku najdeme kódování z hlediska místa, času, emocí... vysledujeme četnost případně zritualizovanost „setkávání se“ s deníkem...

Objevují se v nich aspekty příběhovosti (reálné příběhy i fikce), unikání z reality, rytmus základních životních potřeb a jejich uspokojování, rytmus každodennosti, rytmus vztahování se k vlastním kořenům, rytmus epizod naší mysli, výkyvů organismu, zdravotních změn, zároveň rytmus událostí všeobecně dobových, přírodních zákonitostí...

Atmosféra vzniku zápisu je obvykle vysledovatelná zpětně, je tam také patrné jakési objevování znaků, přetváření jazyka, vznikají nová slova, nové znaky, existujícím znakům, slovům přidáváme vlastní významy...

Když jsem si vymýšlela tajné písmo pro sebe, stanovila jsem si některé požadavky předem. Jmé se objevovaly v průběhu jeho používání.

^řály zde roli otázky a faktory související s procesem psaní, procesem čtení, uchováváním a šířením, estetickým působením, utilitárními funkcemi

^e vzít značky

- převzít již existující a přiřadit k nim nově hlásky nebo významy
- vymyslet nové

Čeština - pro mě výchozí jazyk, její pravidla pravopisu, pravidla jakými přizpůsobila latinku svým potřebám - obohatila ji znaménky-možnost vynechání, redukce, zmnožení...Počet hlásek. Samohlásky budou zahrnuty do abecedy, či ne? Hlásky, které nejsou nezbytné nebo se vyskytují zřídka (ch,q...)) budou v abecedě či ne?

Nástroj, který budu používat-propiska (umožňuje ostré lomení přímek i oblouk, umožňuje rychlé a snadné psaní i v extrémním prostředí-MHD, je dostupná)

Na co budu převážně psát-papír (jeho povrch je hladký, barevně stejnorodý ,při psaní na tento materiál není třeba fyzické síly-možnost detailů...).

Jednotlivé značky se musí od sebe v dostatečné míře lišit.

Písmo má být

pro mě přehledné, abych se v napsaném textu vyznala

pro druhé nepřehledné ,aby nebylo snadné jej rozluštit.

Písmo(jednotlivé znaky i uspořádání textu) má být pro mě příjemné a přirozené-směr psaní, mezery mezi znaky a skupinami znaků...

Postupovala jsem takto:

Znaky pro jednotlivá písmena vznikly rozložením složitějšího tvaru, grafické značky (některý detail značky, nebo nějaký rys jejího tvaru se stal znakem pro písmeno).

Další změny přineslo časté psaní - písmo se naklonilo, trochu změnilo tvar (projevil se pohyb zápěstí-tělesnost), nejčastěji užívané znaky-například písmeno -a- jsem více zjednodušila, nejméně používaným-q x w-jsem přiřadila znaky které se psaly nejhůře. Sloučením a úpravou některých znaků jsem získala znaky složitějšího druhu (nesly totiž charakteristický příznak dvou znaků) a ty jsem přiřadila často opakovaným slabikám (ma na ne ka ...).

Také jsem písmo obohatila o značky, které zpřehledňují napsaný text.Píšu je někdy k okraji, někdy přímo do textu. Poukazují k nějaké oblasti života (Například značka která upozorňuje na povinnost-jakési „nezapomeň", nebo značka místo jména nějaké osoby, nebo též značka, která signalizuje rozpracované téma. Jsou zde také značky pro základní emoce (obdoba smajlíků a zamračených koleček jak je známe z sms zpráv, a také třeba značka „v kinech Právě teď běží zajímavý film a někdo mi ho doporučil).

Ukázalo se, že změním-li některé podmínky užití tohoto písma byť nepatrně, přestává mi vyhovovat a žádá si změnu. Píšu-li například grafitem na zeď-vyhlíží podoba tohoto textu jinak-tahy jsou „neumělé, prkenné, strnulé" psaní jde pomalu ...

Snažit se usuzovat z cizích zápisků o vnitřním životě majitele může být zavádějící, obtížné, Pokud se jedná o soukromé zápisky-je posílána osobitost interpretace, vlastní řád v organizaci znaků, víceznačnost, individuální nakládání se sémantickými rovinami znaků a symbolů ... Martin Heidegger říká: „ Je třeba odlišit stopu, pozůstatek, památku, dokument,svědectví, symbol, výraz, jev, význam". V soukromém deníku tato rozlišení dost dobře provést nemůžeme. Znaky zde nepodléhají nutně konvenčním principům, na kterých stojí sdílené označování.Vycházejí z nich ,ale více či méně se odchylují.

³-5. Vývoj písma z hlediska výtvarného umění

Naměřila jsem se na aspekty ,které určují podobu písma a znaků. Techniky psaní, nástroje, Psací látky ... Vnímala jsem vývoj písma jako zdroj inspirace pro experimenty v oblasti skripturálního malířství a tedy i pro svou výtvarnou práci. Vzhledem k písmovému malířství Jsem sledovala i to jakým způsobem docházelo ke spojení obrazu a textu. Slovo-obraz logos-fjdos myšlenka -mýtus žily dlouhá tisíciletí v symbióze například v egyptských hieroglyfech, kulturní imaginace spojovala obraz a text- figurální básně antické poezie, slovní a obrazové labyrinty renesance či baroka, středověké iluminované rukopisy nebo blokové knihy... Proces

vzájemného oddělování obrazu a textu byl urychlen vynálezem knihtisku, v 19. století už obrazy víceméně hermeticky oddělené ztratily vliv na každodenní život, působí už jen v lidském podvědomí a v prostředí muzeí, galerií, zatímco písmo se podřídilo abstraktním zákonům racionální logiky a stalo se „nepředstavitelným“.

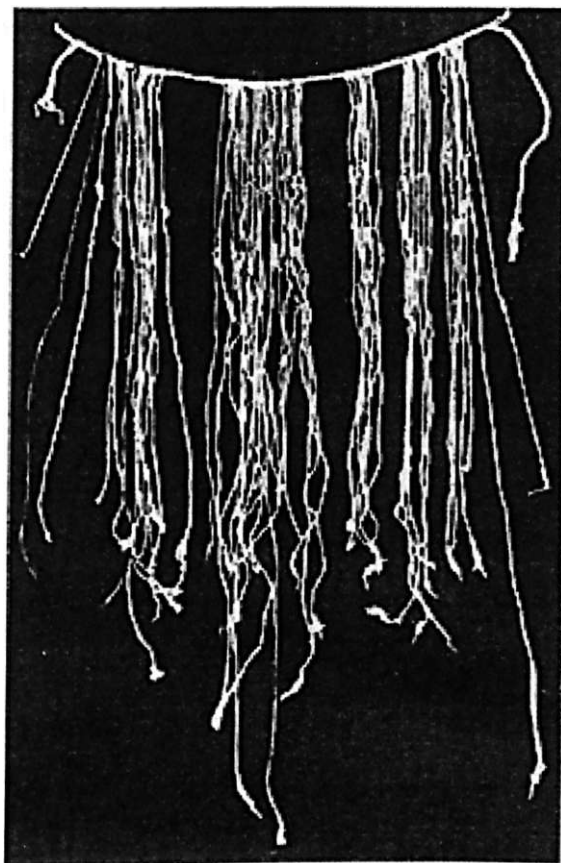
Mnemotechnické značky

Na počátku dlouhého vývoje písma jsou upamatovávací značky(mnemotechnické). Jsou prvními pokusy lidstva o sdělení. Zprvu byly praktického rázu, později šlo i o přenos myšlenek svému okolí. Bylo by obtížné stanovit, ve kterém stadiu vývoje začal člověk sdělovat tímto způsobem své myšlenky.

Nebylo tomu u všech národů ve stejnou dobu, bylo to však zhruba na stejném vývojovém stupni. Takovou jednoduchou značkou je například vhodně umístěná větev nebo nepotřebný šíp, který ukazoval hrotem směr, aby lovec, co se opozdil mohl následovat tlupu.

Uzlová písma a zářezy na hůlkách

Číselné vztahy nebo pojmy se vyjadřovaly uzly na šňůrách. U starých Číňanů (3. tisíciletí př.n.l.) byla nositelem významu vazba uzlů a jejich vzájemná vzdálenost. Uzlové písmo se našlo i jinde. Různě vázané uzly od jednoduchých až po mnohonásobné. Jednotlivé šňůry bývají odlišeny i barvou. Jiným druhem číselných sdělení jsou zářezy na hůlkách, vyznačené smluveným způsobem. Hůlky se zářezy platily ještě ve starém Římě jako stvrzenka o zaplacených daních. Úsloví: „Máš u mě vroubek“ má původ v těchto zářezech na hůlkách.



Obrázek 1 - uzlové písmo

Piktogramy a obrazy

Nejpočetněji zachovaným druhem sdělení z prehistorické doby jsou obrazy na skalních jeskynních stěnách.

Často nedovedeme posoudit, jde-li v daném případě o obraz, umělecké cítění nebo o sdělení vyjádřené piktogramem. Někdy jsou oba záměry smíšeny. Tak je tomu například u realistických skalních kreseb z paleolitu nalezených v jeskyních (Altamira, Lascaux, Vézère, Basse...). Některé mají povahu sdělení (tragédie lovce z jeskyně u Lascaux), uniká nám ale magický a kultovní význam. Jistý druh piktografů vyjadřuje vlastnictví určitého předmětu nebo zvířete, někdy jsou těmito symboly označeny mezní kameny.

Hieroglyfy

Písmo bylo vytvořeno v průběhu dějin obrovské množství u národů zaniklých i existujících.

Egyptské hieroglyfy jsou nejstarším známým písmem vůbec. Nápis v kameni a později na papyru sahají od doby před rokem 4000 př.n.l., až asi do první poloviny 3. tisíciletí. V tak dlouhé době prodělalo vývoj. Původně to bylo obrázkové písmo, hláskové z něho vzniklo tak že každého z 24 různých obrázkových znaků bylo použito k označení jediné souhlásky. Je to cesta od obrázkových ideografů přes slabiky k hláskovému písmu.

V čínské tradici se používal papír, štětec, tuš a třecí kámen - „čtyři poklady studovny vzdělance“. Kolem kaligrafie se rozvíjela řada typických uměleckých řemesel.

Vytvoření hláskové abecedy v Egyptě, však nebylo provedeno důsledně, vedle jednotlivých souhlásek Egypťané označovali jediným znakem i skupiny souhlásek, dokonce i celá slova. Hieroglyfy sloužily hlavně k monumentálním nápisům - tesaly se a ryly do kamene, někdy byly barveny.

Obecné užívání umožnil vynález papyru (asi 2200 - 1500 př. n. l.). Po tomto vynálezu kopírovali prostě písaři tvary tesaných hieroglyfů na nový materiál. Záhy ale poznali výhody Papyru a začaly některé značky zkracovat a zjednodušovat. Vyvinulo se písmo hieratické (posvátné kněžské), dalším zjednodušením je stručnější rychlejší a stále bez samohlásek - písmo demotické.

V	(ALEPH)	F	»	
í		H	O	G
	CIVILFO	N	—h— S	O T
w	o «	P S		1 TH, 2 (?)
J °	IU ^H	c = 3	š	
O p	§H		^	

obrázek 2 - hieroglyfy

Další kultura která vytvořila písmo (nezávisle na Egyptu) byla v oblasti Mezopotámie. Sumerové psali na hlíněné tabulky, ryli do nich dřevěným rydlem a podle potřeby je vypalovali. Tyto tabulky jsou značně trvanlivé, hojně se zachovaly. Písmo sumerské, babylónské, kasitské, asyrské i novobabylónské má také povahu danou psací látkou. Tam kde písař nasadil šikmo rydlo a přitlačil, vznikly hlubší a silnější počáteční linie a pro tato charakteristická prohloubená místa je nazýváme písmem klínovým. Také tady proběhl přechod od obrázkového písma a tehdy se také změnil směr psaní. Po zavedení vodorovného psaní se psalo a četlo odleva doprava. Asyřané klínové písmo zjednodušili, počet značek se snížil na 510, z nichž se však skutečně používalo jen 300. Na Dálném východě se vyvinulo osobité využívání specifických výtvarných rysů čínských znaků. Kaligrafie se tu stala jednou z nejvýznamnějších forem výtvarného projevu, označení kaligrafie (krasopis) se sice vžilo ovšem není výstižné. Tento asijský výtvarný projev nesouvisí s krásou. Čínský název „Šu-fa“ znamená pravidlo, způsob psaní. Tento způsob (způsoby psaní) psaní se utvářel po velmi dlouhou dobu. Vnější podoba znaků, podoba a způsoby psaní tahů, struktura znaku i kompozice textu, dokonce i podoba nezbytných nástrojů se ustálily v době asi 221 před n.l. - 220 n.l. za dynastie Chan. Chanské období můžeme pokládat za počátek rozvoje kaligrafie jako umění.

		£)	M 1		*	<33	t L
Cho	m	t = a	v	0		paIII	
Grfeoo		j t a	" K 7	<0-			tí
acio		H F í	• w		• a -	a	
MM	tfní	• Í 3 J	• W	AU	H h		—
		• felT		—t—	H		—
cirfk«		>ñ>a				ffivacoil	

Obrázek 3 - klínové písmo

Styly psaní znaků jsou dokonce živé v kaligrafickém umění ještě dnes. Rozlišovalo se písmo Pečetní (čuan), písmo úřednické (li- šu), písmo vzorové (Kchaj-šu), písmo kurzivní (Sing-šu) > písmo konceptní (Cchao-šu).

Samostatným uměleckým druhem a osobitým projevem se písmo stalo také v islámské kultuře, především v zemích kde je potlačeno figurální umění, tam se stalo nejvýznamnějším uměleckým projevem.

Hlásková písmo

^ramejské písmo vzniklé z písma fénického svou jednoduchostí vytlačilo neohrabané klínopisy. Féničané své vlastní jednoduché písmo vytvořili ve 13. až 12. stol.př.n.l. Tato abeceda obsahovala 22 hláskových znaků, které měly ustálené pořadí a na něž se dalo každé slovo rozložit. Značky dostaly ušlechtilý a jednoduchý tvar, opustily obrázkovou formu takže značek je zcela původní. Fénický vynález abecedy je čin světového význam. Je z něho odvzeto zhruba 80 % dnes známých abecedních systémů. Tak jako v Egyptských abecedách, ve fénické chybějí značky pro samohlásky. Souhlásky vytvářejí kostru slova a při tom ten, kdo čte ve svém mateřském jazyce textu porozumí. Fénické písmo dosáhlo svou jednoduchostí dokonalosti.

7 * % i * 1+4 v *

y / t 'Set'
S A l O ^ ^ J * » ' } aÍ<L

Obrázek 4-Rané fénické nápisy z Byblosu

Nemá zapotřebí ani ideogramů ani determinativů (rozlišovacích znaků) ani jiných doplňků - každé písmeno vyjadřuje jen jedinou hlásku. Neobyčejně rychle se rozšířilo. Napomáhaly tomu obchodní styky Féníčanů po celém středomoří i jejich povaha, která nesledovala dobovačné cíle. Jejich řeč a písmo nebylo nikomu vnucováno násilím, nebylo jazykem podmanitelů. Fénickou abecedu převzali i Řekové a upravili ji, obohatili o samohlásky změnili směr psaní - na základě toho píšeme i my dnes zleva doprava, zatímco semité píší i nadále opačně.

Řekové psali buď štětcem nebo psací tyčinkou ve sloupcích na papyrus, později na pergamen (vyráběl se z telecí nebo ovčí kůže a byl mnohem trvanlivější než papyrus). Pergamen se i barvil. Rukopis Genese z vídeňské Národní knihovny je psaný stříbrem na Purpurovém pergameni. Archaická latinská abeceda (nejstarší nalezený nápis - asi 600 př. n. l.) měla 21 písmen, psalo se zprava doleva nebo busterofedonicky (první řádek zleva doprava druhý zprava doleva třetí opět opačně). Psalo se na dřevěné destičky pokryté voskem. Z latinky pravděpodobně vzniklo i starogermánské písmo-runy. Původně asi nebyly písmem v pravém slova smyslu. Byly to tajemné značky, které kněží ryli do kamene, dřeva, rohu >kosti nebo kovu jako jistý doplněk kresby kouzelné povahy. Přijetím křesťanství runy přestávají mít smysl, protože jim byl vzat magický význam. V Německu zanikly asi kolem roku 700. Ve Skandinávii se udržely až do 14. století. V západní Evropě se v raném středověku používala latinka, která měla různé tvary v různých zeměpisných oblastech (docházelo k míšení těchto tvarů), častým psacím nástrojem bylo jednak olůvko, jímž se nalinkoval pergamenový list, aby řádky udržely rovnost, pak zvláště pero seříznutého brku nebo rákosové pero a inkoust z duběnek nebo zelené skalice.



Obrázek 5 - runy

Odklon evropských národů od latiny a pěstování literatury ve vlastním národním jazyce si vynutil úpravy abecedy podle potřeby vlastní řeči. Zavádějí se spřežky, někde diakritická znaménka, jinde obojí způsob. Stará latinská abeceda se zachovala beze přídavků a znamének Pouze v angličtině. Nejvíce takových znamének mají Slované.

Vývoj písma dále ovlivnil vynález knihtisku a také papíru (pochází od Číňanů z doby 2. stol. Př. n. 1. - 2. stol. n. 1., Arabové jej používali asi od 8. stol., Evropa asi od 11. stol., přičemž se zde vyráběl až o dvě století později). Do hry vstupuje tištěná kniha a její výzdoba. Rozvíjel se ornament, který korespondoval s uměleckořemeslnými pracemi v kovu, kosti a ve dřevě. Jak ochaboval zájem středověku o lidskou postavu jako nositele výrazu, tak vzrůstala záliba v abstraktní hře ornamentu, do kterého se vlétají i prvky živočišné a rostlinné. Vzniká pečlivě Promyšlená abstraktní ornamentální soustava, kde převládá přesná geometrie nad vegetativními a živočišnými živly. Geometrický ornament dosáhl vráném středověku tak Mnohotvárné složitosti (vynikající forma - počátek 8. stol. v Irských a anglosaských dílnách), ze se až dotýkal hranice **svých vývojových** možností.

Frankové na tuto stylizovanou ornamentiku reagovali a probudili nový zájem o ilustraci, Především technikou perokresby, která se těsně přimykala ke knižní písarské práci (nacházíme se asi v 9.-10. stol.). V miniaturách převažuje kult barevné linie malované štětcem^a sklon k linearismu podporuje pěstování právě perokresby, často jemně kolorované. Malířské Páce směřují k celostranným obrazům. Okolo poloviny 12. stol se výrazně mění vzhled knihy. Vzniká typ „obrázkové bible“ bibli pieta. Události Písma jsou tu vyličený obrazem, lustrace nedoprovází text, ale je tomu naopak.

^{Jiný} a nový stupeň ukazuje snahu o prostorovost obrázku. Mělký prostor bývá prohlouben[^] příkladem skalami, architekturou, draperií, figurami seskupenými do hloubky ...

dopisy gotické používají lomená písmena a nejčastěji jsou zdobeny iniciálami, které Obíhají ve drobné figurální náměty, lidské postavičky, různá zvířátka - skutečná i fantastická...

tyto někdy realistické jindy pitvorné až karikaturistické obrázky nesou náboženské symboly, odkazy na světskou literaturu, na poezii, bajky... V chronologickém sledu vývoje se

^á vysledovat snaha po stále realističtějším projevu. Po plastické plnosti, po prostoru. Po Chycení postavy v pohybu, nikoli strnule.

Techniky, které jsou podnětné pro skripturní malířství a grafiku, nalezneme i v oblasti knižní vazby. Středověk nabízí dřevěné desky potahované kůží (někdy bělenou nebo barvenou), desky slepené z listů papíru, desky pokrývané vyřezávanými destičkami z kostí zvířete, dřeva, kovu... do jejich schránek byly vkládány i ostatky svatých. Používal se slepotisk v prosté linkové podobě nebo vytlačený razidly, který jako celek vytvořil ornament bez použití barvy či zlacení. Velmi často linie vytvářejí po celé délce kosočtverce, do jejichž středu byly vtlačovány kolkem drobné obrazy (lev, orlice, růžice ...). Technicky se slepotisk prováděl přitisknutím ohřátého kolku na navlhčenou kůži.

4. Abeceda a její vliv na myšlení

4.1. Abeceda a její souvislost s racionalitou v myšlení

Obrazové myšlení-piktogramy a jejich magické mýty jsou nahrazovány myšlením založeným na abecedě

Vilém Flusser se zabýval otázkou jak píšeme a jaký význam mají alfanumerické znaky pro západní kulturu naše myšlení cítění a jednání.

Abeceda postupně nahradila piktogramy. Trvalo to asi 3000 let, než myšlení, které se opíralo o abecedu a též o lineární pojetí času získalo navrch proti obrazovému myšlení. Obrazy a jejich magické mýty byly zatlačeny do ústraní - do podvědomí a do muzeí. Symbol a mýtus je dnes pro postmoderního člověka problémem, se kterým si neví rady, pojmy znak a symbol jsou slučovány, tajemství a kouzlo zůstalo jen dětem.

Víceznačnost symbolů jednoznačným znakům ustupuje již od počátku novověku. Tento proces jde ruku v ruce s tím, jak se prosazovala racionalita a přináší postupnou přeměnu symbolů ve znaky. Principem racionality je zdůvodňování založené na logických operacích, které lze provádět jen s jednoznačnými pojmy jak nás o tom poučili sofisté. Když použijeme mnohoznačné pojmy namísto pojmů přesně definovaných nebo oba druhy smísíme, dokážeme veliké věci zastavíme letící šíp... ale nebylo by poctivé takovou odpověď takový výsledek pokládat za jednoznačnou výpověď o světě. Jako symbol je krásná ale jako jednoznačný fakt který vypovídá o světě? Zeptejte se na to sv. Sebastiana.

Racionalita v myšlení

Racionalita v lidském jednání přibývá i vlivem nových poznatků vědy a kybernetiky. Lidé jsou dnes vystaveni rostoucímu množství podnětů, které obsahují nové informace a žádají si zpracování. V mnoha případech velice rychlé zpracování. Rychlost a přesnost nám umožňuje orientaci v takto složitém světě. Postmoderní společnost této orientaci nabízí pomůcku. Prefabrikované způsoby řešení nových situací dle institucionálně závazných vzorců jednání. Hodnoty se stávají normami, jejichž podstatou je normalita tedy průměr.

Jednoznačnost znaků a zúžení hodnot na normy činí orientaci v prostředí a ve společnosti ^a z ně snazší a rychlejší. Dnes už je to nezbytná mapa. Neznalost nebo nepřijetí tohoto ^Pařátu by nás donutilo žít „na okraji“ společnosti, někteří tak žijí.

Mnohoznačné porozumění symbolům, bylo nahrazeno přesnějším a organizovanějším ^Působem poznání. Tento způsob se opíral o evidenci přírodovědného poznání geometrie a Matematiky. Pomocí vědy člověk svět hodnotil i ovládl, ale také rozbil na malé kousky. Středověký člověk potřeboval pro poznání zvláštní milost, která nezávisela na jeho vůli a svět ^nímal jako celek stvoření, my se soustředujeme na fragmenty zprostředkované jednotlivými ^dními obory, celek nám uniká Jan Patočka ve svém díle Péče o duši mluví o filtrech, skrze které vnímáme svět. Nazývá je protenzemi - jsou dané tak zvanými retenzemi (tělesnými i

duševními zkušenostmi). Působí skrytě. Naše věda je řízena takovými protenzemi, které si ze světa vybírají jen něco. To co je měřitelné. Metodologie se může stát ideologií. Dnes je základní protenzí tržní zhodnocení a účelnost.

Kybernetické myšlení

Počítačové programy a kybernetický způsob myšlení nahrazuje myšlení založené na abecedě.

Myšlení založené na abecedách postupně opouštíme. Pokrokovým ideologiím už nevěříme. Přestáváme psát, což není jev celospolečenský ale je čas už přemýšlet, co ztratíme spolu s psaním a jaká bude budoucnost bez písma.

V čím dál větší míře se uplatňuje myšlení založené na nelineárních digitálních kódech. Je to myšlení strukturální, systémově analytické, kybernetické.

Toto myšlení se podobá počítačovým programům. Klasický lineární text, jak jej známe je nahrazován hypertextem, který je třírozměrný a umožňuje vyhledat informaci skrz tzv. „okna“ hesla, kódy ... k informaci se dostaneme více způsoby, není třeba se k ní „dočíst“ tak „že začneme od začátku, hypertextem se můžeme procházet odkudkoli, slovo „surfovat“ je výstižné. Dochází zde k propojování nezávislých realit, zhušťování času.

Vzniká zde otázka svobody jedince ve společnosti. Jaký vliv mají technologie na svobodu jedince? Závisí tato svoboda na těch, kdo kontrolují technologie?

I v umění se čím dál častěji objevují nelineární formáty prezentací.

Timothy Leary: „Hlavním úkolem lidské bytosti 21. století bude tvorba obrazů a budování elektronické reality: učení se vyjadřovat, komunikovat a sdílet zážitky našeho mozku s ostatními“.

4.2. Nové způsoby užití písma

Vizuální básníci byli jedni z prvních, kdo začali chápat potřebu nového využití písma, aby nebylo překonáno a zcela nezmizelo vytlačeno jinou komunikací.

Tito autoři vizuální poezie písmo brání a již dávno opustili abecední kód, aby písmu otevřeli nové cesty, způsoby, místa jak se v kultuře uplatnit i nadále. Propojují mluvenou řeč a kulturu abecedy s obrazem. Pozornost věnují i zcela odlišným přístupům k záznamu řeči (kaligrafie japonská a čínská, arabské písmo, židovské znaky...). Podobným způsobem bylo bráněno i obrazové myšlení se svými magickými mýty. Vilém Flusser: „...pro 20. století je charakteristické reakční povstání obrazů“.

5. Písmo a obraz

5-1. Spojení obrazu a písma jako stopy abstraktně myslícího člověka.

Písmo v obrazech funguje jako stopa abstraktně myslícího člověka jako stopa pohybu myšlení. Většinou se podřizuje celku obrazu jako součást širší koncepce, takže je těžko můžeme zkoumat pohledem grafologa. Bylo by zavádějící z velikosti, sklonu, tvarů písmen... Usuzovat o povaze autora tak, jak to činí grafologie. Psané stopy často nebývají ani čitelnými písmeny a nepředávají tedy nutně literární sdělení. Hledají si své vlastní abstraktní formy.

Poměr formy a sdělení

Mistři písaři v 16. až 18. století, v důsledku změny v chápání renesanční perspektivy, psali texty ve formě komplikovaných labyrintů a stavěly vlastní duktus písma (svůj způsob psaní [^]kopis) nad jeho obsah. Například horizontálně přeřezávali napsané řádky, posouvali spodní část o několik milimetrů a spojovali obě poloviny nazpět do zvláštních řádků písma. Toto [^]cházení s písmem dokládá, do jaké míry bylo nahlíženo jako obraz a v jakém poměru * ^sobě stáli na jedné straně forma a na druhé straně sdělení.

Písmo chce ve výtvarném umění vyjádřit myšlenky. Jeho přejímáním se obraz mění na stopu či záznam o pohybu myšlení, obraz je tu též prostorem pro myšlení asociativní a nevědomé které je komplexnější než to kterému říkáme „logické“. Myšlení pak může být nazíráno z celé řady hledisek, které si ve výtvarném umění nacházejí adekvátní odpovídající formy.

5.2. Písmo jako záznam pohybu myšlení

Aristoteles opět jako zdroj inspirace, tentokrát ve věci pohybu doprovázejícího psaní:

- Arché - počátek pohybu
- Telos - cíl pohybu
- Dynamis-možnost uskutečnění
- Energeia-proces uskutečnění
- Ergon - skutek
- Morfé - tvar ergonu

Nás zajímá v souvislosti s psanými obrazy tvary těchto ergonů, z kterých lze pochopit vlastnosti lidského pohybu. Tvar jako klíč k životu (tvar těla tvar skutků tvar řeči...)

5.3. Proces psaní - proces myšlení

To, co se děje při psaní, je myšlení zvláštního druhu (ve srovnání s tím, když malujeme obraz. Alespoň já si v takovém případě představuji tvary, barvy, ...). Vnitřní hlas k nám promlouvá plynule v rytmu řeči. „Slyšíme ho odhmotněný, podobá se našemu hlasu tak jak jsme zvyklí slyšet se sami, bytostně cítíme, že je to právě ten náš jedinečný a nezaměnitelný hlas, ale nemůžeme popsat například jeho barvu, výšku... Můžeme zapojit i mluvicí ústrojí (mnoho lidí si při psaní říká nahlas), které dokáže s tímto „vnitřním hlasem splynout, aniž by jej toto mluvení brzdilo nebo zpomalovalo. Výzkumy některých typů koktavosti ukázaly, že tato vada u testovaných jedinců souvisela s časovým rozdílem mezi plynutím „vnitřního hlasu“, tedy tokem slov jak jsou přinášeny myšlením a mezi vyslovovanou nahlas mluvenou řečí, která s tímto „vnitřním hlasem nesplynula, ale opožďovala se. Proběhl též experiment, při němž byly lidem koktavostí netrpícím nasazeny sluchátka a byli vyzváni k mluvení. Prostřednictvím sluchátek slyšely při mluvení vlastní řeč s nepatrnou časovou prodlevou. Začali koktat způsobem, jak se koktavost obvykle projevuje, jak ji známe. Lidé koktavostí trpící zůstali sluchátka neovlivněni nebo jen málo. Zajímavé bylo, že lidé kteří koktavostí sice trpí, ale pomocí mechanických řečových cvičení se tomu odnaučili, mluvili plynule i se sluchátky.

Rozpohybované myšlení, které při psaní získává podněty a reaguje na ně, proud slov v čase, Plynutí řeči se děje v rytmu a tomuto rytmu lze vtisknout grafickou podobu. Tato subjektivní činnost si najde objektivní tvary, stane se psaným záznamem. Proto mluvíme o „stopě myslícího člověka“ v souvislosti se psanými obrazy.

5-4. Prožitek při procesu myšlení

Navíc myšlení, při kterém zapojujeme do akce i smyslové vnímání a svou tělesnost, se stává Myšlením intenzivně prožívaným, cítěným, uvědoměným, ve větší míře přináší uspokojení, P^ocít že jsme v sobě „doma“, sami se sebou „spolu“ Tento prožitek je útěchou v případě existenciální úzkosti, v případě odcizení sobě samým. Funguje proti strachu z nicoty, prázdná^a smrti. Vidáme to kolem sebe běžně. Často nás o podobných projevech lidské psychiky Poučují duševně nemocní, protože ti je nemají potřebu tajit. My se za ně obvykle stydíme Proč si přestárlí pacienti žijící osaměle v izolacích svých bytů pro sebe zpívají a nahlas Předříkávají říkanky? (Z vlastní zkušenosti vím že to dělají především imobilní pacienti kteří^vě špatně vidí i slyší a tudíž nemohou přijímat z okolí takřka žádné podněty nebo jen^v malé míře. Na otázku, proč to dělají tak rádi a v tak vysoké míře - zhruba 70 % z celkového

stavu bdění hovoří o tom „že slyšet sami sebe je lepší než ticho, že je to způsob jak do jisté míry nebýt sám). Proč děti, které se bojí, mluví nahlas samy se sebou?" Proč si lze v těžké chvíli „ulehčit" psaním deníku a „vypovídat" se „i když nás poslouchá jen onen pověstný strom „vrba"?

Písmo se na rozdíl od konstruovaného projevu zapisuje bezprostředně. Tady se ale vymezím proti jiné, „protichůdné" oblasti psaných obrazů.

V prosinci roku 2004 měl na Filozofické fakultě UK přednášku Ján Mančuška. Mluvil o své vlastní výtvarné tvorbě a o východisku, které pro ni pokládá za důležité. Mluvil o tom, že ho zlobí, když hlídač muzea, kde probíhala jeho výstava řekl, že se mu nějaké z vystavených děl „líbí". Ján Mančuška se snažil upozadit, vynechat estetickou stránku díla. Jeho ideálem by bylo předat jen obsah aniž by k tomu potřeboval „tělo" díla. Co znamená toto chybné? Toto odtělesnění díla, toto „anorektické" smyslové neprožívání? Co znamená toto chybné v symbolickém působení výrazu?

Konstruktivistickým úsporným a racionálním způsobem zachází s textem a podobou díla i Jiří Valoch „zdá se však, že toto pojetí je protichůdné jen zdánlivě, tělesnost je zde přítomná taky. Nikoli skrze gesto „píšíci ruky" ale skrze materii slov, skrze slovní hříčky, folklor, skrze samotnou řeč, kterou dokážou rozpochybovat směrem k tělesnosti právě básníci.

5-5. Psaní bezprostřednost a čas

Mě ale zajímá hlavně písmo jako stopa myšlení, která vychází z doteků prstů, z gesta, z automatického psaní - jeho spontaneita, která rozpochybuje ruku.

Písmo zaznamenává pohyb a rytmus. Pro nás je důležité, že rytmus vytváří napětí a má komunikativní povahu, týká se lidí všeobecně, řádu přírody ... umožňuje pochopení napříč celým spektrem národů a kultur s odlišnými základy.

Písmo je spojeno s pohybem nejen při psaní (rytmické zapojení očí rytmicky přicházející Podněty při myšlení), ale i při čtení. Umístěním písma do obrazu můžeme „vést" oči diváka, v Případě čitelného textu v Češtině je reakce okamžitá, uplatní se běžné reagování, abstraktní forma si žádá hledání (odkud „číst" směr hledání rytmu...).

Myšlení při psaní se od obrazového liší a to se promítá i do budování výstavby a organizace obrazové plochy - nelze ji zorganizovat dopředu.

Obrazy se stopami písma nepochopíme, budeme-li je vysvětlovat podle pravidel klasické nauky o skladbě a harmonii. Taje založena na poměřování a vyvažování, na proporcionálních vztazích... pohybuje se v dohodnutém rámci, vymezuje se vůči již existujícím ideálům, zakládá si na tom, že se jim buďto blíží, nebo je popírá, vztahuje se k minulé zkušenosti...).

V písmu taková objektivní pravidla nemohou být stanovena předem, písmo se rozběhne spolu s naším myšlením a běží a objevuje přítomnost, nezastavuje se a míří k budoucnosti a má i jistou setrvačnost. Není možné ho dopředu naplánovat, určit, vyměřit. Písmo v obraze je oproštěno od obvyklých významových obsahů i proporcionálních vztahů.

Písmo a rytmus

Ustupuje do hry jako sled, stopa a záznam myšlení, symbolické významy vyvstávají skrze rytmus, který by se ztratil, chtěli-li bychom mu vnutit zákonitosti zvnějšku. Psaný obraz nestanovuje pevné formy. Můžeme se do něho „začíst", ale ne běžným způsobem „zákonitosti" si takový obraz tvoří sám. Je to otevřený prostor rytmu a pohybu tak, jak myšlení postupovalo dopředu. Je tu rytmus úvah, otázek, odpovědí, popírání, škrtání, pochybování... Myšlení se v tomto pohybu proměňuje, nemá pevné hranice, noří se a odvrací, přibírá náhodné podněty, Vybírá, třídí, vynechává ...

kriteria pro vnímání psaného obrazu - rytmus vytvářející napětí a pohyb - leží blízko způsobu vnímání abstraktního umění: tachismu (malování skvrn-spontánními tahy štětce ...kaňky

cákance skvrny...), akční malby, abstraktního expresionismu a informelu všeobecně. Nacházejí se v díle samotném, nejsou něčím co existuje mimo dílo a může být aplikováno zvenku. V těchto obrazech vzniká nová blízkost a výrazová bezprostřednost, prostor pro volné myšlení nezávislé na konvenci.

V psaných obrazech působí simultaneita a též fragmentarita umožňuje plynulé přecházení do kresby a nazpět. Klasická kategorie - jednotu času je tu zrušena. Jde o souběžnost všech událostí myšlení psaní a malování.

5.6. Dialog písma a obrazu

Dialog písma a obrazu jako dvou základních výrazových forem, je něco velmi přirozeného. Slovy nelze říci všechno, slova souvisí s pojmovým myšlením ale ani obrazem nelze popsat cokoli, obraz souvisí s myšlením v představách. Tyto dva typy myšlení se mohou doplňovat v obrazové ploše.

20. století se tohoto dialogu chopilo jako tématu. V poválečném umění se stal předmětem specializovaných koncepcí teorie znaku, semiologie, teorie informace, podle Viléma Flussera je „boj písma proti obrazu“ ústřední otázkou dějin člověka. Ptá se zda kultura dokáže znovu navázat spojení s imaginací obrazů, z nichž se kdysi zrodilo písmo a od kterých se nové způsoby vizuální komunikace odpojují.

Klasická archeologie poskytuje svědectví o tom, jak se z mýtického kruhu myšlení začalo odvíjet logické uvažování jednosměrné řecké abecedy. Byl překonán kruhový čas magie lineárním časem historie. Magické myšlení bylo zatlačeno racionálním pojmovým.

Hledání spojení magického a pojmového myšlení

Navázat opět toto spojení se pokoušeli básníci. Například dadaisté a jejich Lautgedicht: 1893 - Stéphane Mallarmé vědomě narušil konvenční užívání písmen, aby podpořil onu magii obrazu a otevřel obrazu více dimenzí. Rozhodil po papíře slova a písmena a jeho „Un coup de des“ (Vrh kostek) je možná první vizuální básně 20. století. Stejně významná byla i Osvobozená slova protagonisty futurismu Filippa Tommase Marinettiho. Tato díla se přeložena do češtiny dostala ve 20. a 30. letech i k nám. Básníci poznali krizi tradičního psaní a nezbytnost naprosté autonomie básně, nutnost vzdát se lyrického já jako přítomného autorského subjektu, aktualizovat samotnou materii jazyka (jeho charakteristiky), formovat báseň jako svébytnou strukturu podřízenou určitým vlastním pravidlům skladby... Cestou mohla být aktualizace^{2v}ukové nebo vizuální složky básně. Obojí bylo samozřejmě v každé básni, kterou tito autoři[^]ali přítomné. Ale oni absolutizovali jeden nebo druhý jev a vytvořili tak předpoklady nové básnické komunikace, která nebyla vázána na už tradiční, přestože modernistické sdělení. Je to revoluční krok, přestože vizuální texty byly známy již v antickém Řecku a pozdním Římu.

Na počátku vývoje písma byly jazykové prvky, znaky součástí vícedimenzionálních obrazů, Pak byly z obrazů vytrhány a poskládány do řádků od obrazů oddělených. Vizuální básníci^{2o}- století hledají opět jednotu znaků a obrazu. Této myšlenky se programově ujali futuristé, ^dadaisté, kubisté, konstruktivisté...

Koláž

Koláž - výrazový prostředek pro spojení textu a obrazu

Nejlépe odpovídajícím výrazovým prostředkem pro hledání nových cest a souvislostí mezi P[^]mem a obrazem se stala koláž. Koláž jako jednu z metod přestrukturování[^] výchozí (často "anální nebo dávno neaktuální) informace, jako narušení konvenčních významových^{Va}zeb. Hledání možností umělecky manipulovat informace již předtím manipulované^{mi} m^{mi}oum^{mi}ěleckýrn kontextem masových komunikačních médií. K tomu přistupují takové

charakteristiky jako je hra (s vizuálními objekty i s jejich významy), smysl pro překvapení i pro paradox, pro grotesku... Zásah do vlastních nebo nalezených materiálů , který umožňuje dvojí využití náhody jako konstitutivního prvku výtvarného díla (role náhody je jednak v tom, co nalezneme jako výchozí materiál a výchozí informaci a jednak v souvislosti s dalšími zásahy a operacemi).Sémantizace náhody ,zvýznamování náhodně formovaných materiálů se stalo součástí netradičních výtvarných postupů. Připomínám že se jedná o další styčný bod s uměním a tradicemi Dálného východu.

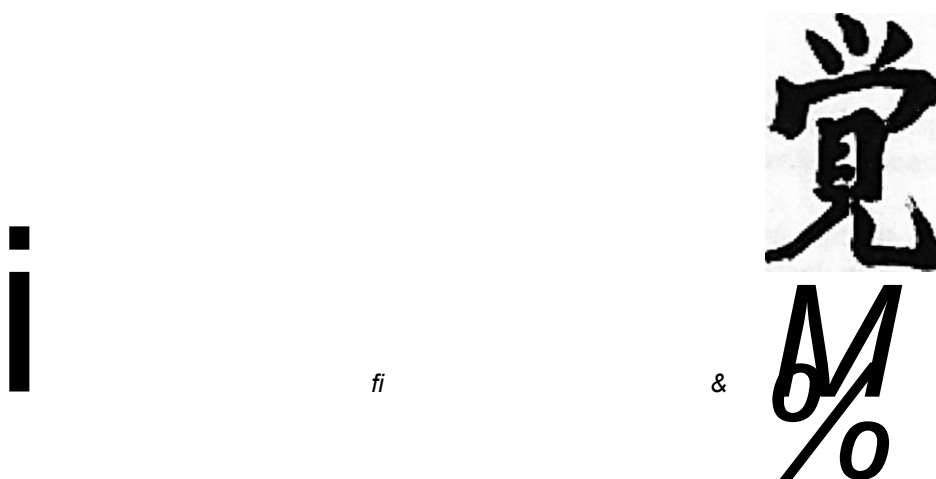
Hledají se přesahy slov-barvy vokálů (Arthur Rimbaud), zvuk, prostor, tón (Wortlaut Fluxus fonetická či prostorová poezie), konceptuální umění narušuje neotřesitelnou konstrukci logického myšlení a pohrává si se sémiologickou relativností mezi pojmem a předmětem. Kubistické obrazy ,koláž... zpochybňují časoprostorovou homogenitu obrazu a nabízejí paralelní simultaneitu.

Technika koláže se stala výtvarnou metaforou pro postupy moderní vizuální komunikace.

6.Asijské umění kaligrafie

6.1. Asijské umění kaligrafie-jeho východiska filozofická a jeho tvůrčí metody

V souvislosti s tímto tématem jsem si kladla otázku, která i nadále zůstává bez odpovědi. Proč jsou jakákoli kaligrafická ztvárnění japonských a čínských znaků tak, jak jsem je viděla na nejruznějších výstavách věnována veskrze pozitivním tématům? Radost, tanec, kapka rosy nebe,... Nikde jsem se nesetkala s tématy jako je smrt, úzkost, pláč, umírání...



Obrázek 6 - kaligrafie

^asická čínská teorie kaligrafie hledá krásu psaní ve srovnání s přirozenou krásou. Jednotlivé jsou připodobňovány krásám přírodních jevů (chůze zvířat, let ptáků ,déšť ,vítr,...).

V době dynastie Chan byla zdůrazňována podobnost tahů a znaků s ostatním světem.

^ Podobnou myšlenkou pracují dnes v našem Evropském prostředí teorie zkoumající vliv

^Příkladu prvků krajiny a okolního prostředí, jejího rázu a tvarů na myšlení a chování

^)ověka, na jeho prožívání, na folklor, na řeč, biorytmy, tělesné projevy a pod.

^{Ci}nští učenci zastávali názor, že je třeba , aby idea předcházela štětec ,a proto zdůrazňovali Přípravu a soustředění. Kaligraf podle nich měl vyjadřovat psaním svou duši, city, náladu...

Důraz na projevy autorské subjektivity se objevuje později. Kaligrafie souvisí s problematikou výkladu světa. Nejstarší čínský text na toto téma je Kniha proměn (I'ing). Filozofické a později i vědecké myšlení se vztahovalo k této Knižce proměn. Kolem poloviny 1. tisíciletí se kolem jednotlivých mistrů, v období zvaném „sto škol“ utvářela jednotlivá učení. Také konfucianismus a taoismus.

Existovaly též teorie o možnosti zachytit graficky neustálou proměnlivost veškerenstva pomocí linií a tahů štětce. Kaligrafie hledala cestu, jak zachytit rytmus, proměnlivost, sílu i krásu světa a kosmu. Počátek světa se připodobňoval jedině čáře, která měla být současně znakem a současně znamenala slovo jedna.

Vliv taoismu na umění kaligrafie

Základní slovo taoismu je tao, jež nese význam cesta. Egon Bondy ve své knize Čínská filozofie říká, že tao nepředstavuje substanci vesmíru universa, ale pohyb a též dialektickou jednotu universa. Lze tedy sledovat působení tohoto pohybu, nikoli to, co je tao.

Tento životní postoj chápe důležitost role intuice, která potřebuje máme-li ji „slyšet“, abychom naslouchali sami sobě - meditaci. V kaligrafii se tento postoj odrazil v přípravě před vlastním psaním. Přípravení nástrojů, tření tuše, promyšlení uměleckého záměru, uklidnění a vyprázdnění vnitřního světa mysli a duše od marastu a nánosů. Během psaní doporučoval nevyumělkované prosté tahy, nechat se vést štětcem, svůj tvůrčí záměr volně sledovat - volně a plynule jako teče voda. V tom byla spatřována možnost, jak spojit člověka s vesmírem, s přírodou. Příroda má být tím, kdo vede ruku.

Vliv konfucianismu na umění kaligrafie

Konfucianismus přinesl do umění psaní zdůrazňování řádu, ukázněnosti, vyváženosti, umírněnosti, podřízenosti, ... úsilí o krásný výraz.

Vliv buddhismu na kaligrafii

Zejména meditativní Zen buddhismus kladl důraz na subjektivnost, neustálou připravenost intenzivně vnímat impulsy okolního světa a přetvářet je ve vlastní poznání, přinesl potřebu opravdovosti prožitku.

Tvůrčí metoda, kterou podpořil buddhismus je bezděčnost, potřeba opustit pravidla a Předpisy, přímé spojení ruky a duše autora v okamžiku tvorby. Při malování, psaní dosáhnout stavu, kdy ruka neví o duši a duše neví o ruce. Mezi základní buddhistické pojmy patří »vytříbená lehkost«, »prázdnota«, rytmus »plnosti a prázdnoty«.

Čínské teorie kaligrafické estetiky se též zabývaly problematikou »ošklivosti«, »svobody«, »čistoty« ve vyjádření apod. Rozmanité kaligrafické umělecké směry se k těmto otázkám, tendencím a inovacím v psaní stavěly velmi různě. Významný je v kaligrafii fenomén nahodilosti. Náhoda je chápána jako součást přírodního řádu a její využití v umění podtrhuje Přirozenost a volnost výrazu. Její působení bylo využíváno k navození pocitu uvolnění, k očištění, k otevření se procesu tvorby. Někteří umělci využívali i mimoumělecké Prostředky...malovali opilí, aby jejich já bylo svobodnější pro vyjádření...ale vždy za tím byla dokonalá znalost techniky a pravidel výrazu.

Ovládnutí malířských a kaligrafických technik byla základem pravého uvolnění. Znalost technických postupů, která přesahuje běžnou úroveň umožňuje totální využití. Asijský žák kaligrafické školy cvičí tak dlouho držení štětce, tahy, čáry...až se stanou součástí jeho samého. Teprve pak je schopen uvolněně, nezávisle, svobodně malovat a psát otevřen se řádu Přírody, vlivům okolního světa, vlivům náhody...

Evropští výtvarní umělci neprocházejí zpravidla takovým intenzivním cvičením, jejich Uvolněnost a akčnost má povrchnější charakter. Abychom si to lépe představili, podívejme se

na hudebníky. Jak podává hudbu muzikant, který na svůj nástroj umí perfektně, je s ním sžit a jak ten, co ho ovládá průměrně nebo vůbec. Který z nich bude mít větší předpoklady pro svobodnější podání hudebního díla?

6.2. Asijská kaligrafie jako inspirace

Podle Sung Mina lidé podvědomě pohlíželi na písmo z estetických hledisek a nejen z hlediska čisté praktičnosti.

Proti jednosměrné logice latinského myšlení hledali umělci zdroje poznání i v písmech nelatinských a neevropských, v písmech zaniklých kultur. Kandinský, Klee, Mack a další se nechávali inspirovat písmem arabským a hebrejským, zapomenutým písmem Velikonočních ostrovů. Písmo není chápáno jen jako realita, která se vloží nebo přiřadí do obrazu, je chápáno jako proces psaní a mění se na obraz sám o sobě. Sám sobě měřítkem, sám sobě kritériem vnímání, obsahuje celou psychofyzickou mohutnost člověka, jednotu ducha a těla, ve smyslu jak nás o tom učí japonská tradice jednotu myšlenky a světa obrazu a slova. Takto pojatý proces psaní umožňuje transcenci-kosmické překročení vlastního pozemského založení, které je smyslem všech kultur a civilizací. Toto angažování celé psychomotorické podstaty Člověka v budování celistvé podoby znaku je typické pro východoasijské kultury i pro americký abstraktní expresionismus (představitelé tohoto směru Pollock, Tobey, Hartung a další se sami hlásili k japonské a čínské kaligrafii jako ke svým inspiračním zdrojům, pobývali v Japonsku,...). Americký abstraktní expresionismus byl kultuře latinské Evropy vzdálen a znak osvobozuje od estetických a vizuálních konvencí. Na našem kontinentě vznikla sugestivní díla lettrismu, informelu, tachismu a od 40. let vznikají univerzální syntetická písma a antipísma (Dubuffetova L'Hourloupe, Ernstova Maxmiliána).

Franz Mon, protagonista vizuální poezie říká: „Existuje potřeba písma, které postihuje neformulovatelné tak, jako prapůvodní písmové znaky, vždycky jako zaklínání jako imaginativní ztělesnění neexistujícího, nepřítomného, neviditelného, nereálného a současně emocionálního sdělení.“ Dubuffetovy magické znaky či Pollockovo tělesné písmo jsou šifrou nejintimnější lidské identity, šifrou duchovní mohutnosti prasíly vyvěrající z přírodní bytosti do světla rozumu a kázně.

Na jedné straně je tu subtilní hra s racionalitou (hledání poezie racionality atd.) pozorovatelná ve vizuální poezii a na straně druhé intuitivní nazírání informelu. Jsou to dva přístupy, které hájí prostor mezi písmem a obrazem jako domov lidského myšlení a tvořivosti proti tlaku masových médií, které ho okupují jednoznačností a uniformitou. Totalitní účinnost reklamy, eílená demagogie a skrytá agresivita televize, počítačových obrazů a dalších vizuálních médií zaplavuje živelně náš svět, odebírá nám schopnost fantazie, schopnost symbolického myšlení. Magie těchto nových technických obrazů nevzniká v imaginaci člověka, ale v kybernetické inteligenci počítačových programů. „Nové mýty“, produkované umělou inteligencí, jsou často ve vědeckém převleku a mohou být zdrojem nebezpečných a zřudných ideologií. Jejich zhoubný účinek na lidský svět, myšlení a imaginaci ještě nejsme schopni předvídat. Vilém Flusser varuje před manipulovatelností iluzí jevové reality, která ztratila v azbu na imaginaci. Varuje před fascinací obrazovou magií technických obrazů. Místo aby Přiváděly tradiční obrazy zpět do života, nahrazují je reprodukcemi, přiřazují jim jednoznačný význam, kulturu rozměňují do amorfií masy. Slovy Flussera tu jde o druh Napomínání. O inflaci obrazu-reprodukce provázenou anonymitou počítačových médií, ^formitou digitálního myšlení. Jsme zaplaveni technickými obrazy, reprodukcemi a Uedešifrujeme je, pro jejich mnohost je nevnímáme (ve smyslu vědomého vnímání) nebo je v okamžiku, bez toho abychom přemýšleli, uniformním způsobem „přečteme“ jako Jednoznačné.

^Umělcem, který mě zaujal z hlediska znaku je Joan Miró jeho tvorbou se prolínají tvarově

^{žb}ujnělé košaté samoznaky. Extaticky fantaskní výtvarné vyjádření, které je inspirováno

organickým světem známe už z barokního umění, ale u Miróa se zrodil originální grafický znak, který odkazuje k propojení lidské kultury a poznání funkce organismů, a který je střídáný s plastickou malovanou formou. Obdobu takových tvarových forem najdeme i u Kupky, Mondriana, Kandinského, Kleea a dalších umělců předválečné avantgardy, kteří grafický znak potřebovali pro stavbu a pointování nově vytvořeného obrazového prostoru, poznačovali si jím svůj obrazový vesmír. Jím vytvořené nové barevné plochy a grafické znaky ať už označované za abstraktní či konkrétní, byly vyjádřením nadreálného. Samoznak či citovaný obecný symbol byly použity ve smyslu subjektivního komentáře ke světu. Reakcí na tyto inovace v umění byl předválečný Strukturalismus, který se snažil vyznat ve strukturách obrazového prostoru plného významů, snažil se je utřídit a dešifrovat. Pokusil se zobecnit vizuální jazyk moderních umělců, odlišit označované a značící, aktivní a pasivní, živé a neživé. Strukturalismus pomohl tento jazyk nastolit, umožnil jeho systematizaci a následně „čtení“ a také přivodil jeho rozpad.

Poválečná generace malířů a umělců reagovala na „přečtení a rozpad“ vizuálního jazyka tak, že se snažila naplnit malířský a obrazový prostor psychofyzickou přítomností a osobností umělce. Umělci zdůrazňovali průběh a tvůrčí proces, už nešlo o rozumový akt vytváření fiktivních krajin v prázdných plochách obrazů zahrnujících znaky a symboly a zabydlovat je novou ikonografií spíše šlo o tělesné zaujetí a vyjádření hmotné existence v dvourozměrné ploše obrazu ve vztahu k celému vesmíru.

Vzniku poválečné gestické malby, či proudu expresivní abstrakce se připisují různé faktory, jednak plné pochopení pro smysl a příčiny abstrakce a dále respektování automatického zápisu světa podvědomí převzatého od surrealistů. Také zde byla nová myšlenková orientace na znak, která přijímala nové podněty z mimoevropského prostředí. Zvláště významné je v této souvislosti asijské umění kaligrafie, které znak chápalo jako energetickou koncentraci na tvar přenesený ze světa významů do světa obrazové představy. V tomto pojetí znakování se uplatňuje totální malířské gesto a okolní prázdná plocha naplňuje svou prázdností nově vytvořený tvar.

6.3. Vliv asijského umění kaligrafie na umění USA a Evropy ve 20. století

Asijskou kaligrafií nebo též myšlenkami Dálného východu se inspirovala v různé míře řada evropských či amerických tvůrců. Ve své tvorbě uplatňovaly některé její aspekty (u nás nejčastěji ty, které souvisejí s estetickými kvalitami asijského umění psaní). Byli to především výtvarníci, pro které hrála významnou úlohu linie, její rytmus a proměny. Poznávání tradic Dálného východu bylo různorodé, existuje mnoho cest a úhlů pohledu, přes filozofická východiska přes přístup umělce k vlastní tvorbě přes přímé seznámení se s technikami tradiční čínské a japonské kaligrafie přes principy využití náhody v díle asijských umělců přes teorie úlohy nevědomí při psaní a malování...

Jackson Pollock (1912-1956)

^ již bylo řečeno, že kaligrafii jako zdroji inspirace se hlásí Jackson Pollock. Opustil ^adiční malbu, materiály stojan... Vytvořil nové postupy, formy... Kolmé lití barev z plechovky přímo na plátno, vrstvení papíru, prolínání papíru a barev... Pollock jediný ve své době na přelomu čtyřicátých a padesátých let důsledně fyzicky vstoupil do plochy malby, aby ^ ní vytvořil strukturu záznamů lití. Dripping se začala nazývat jeho metoda vytvářející z obrazu ležícího při svém vzniku na zemi (jako u umělců dálného východu) skutečnou ^u tonomní strukturu, nic nezobrazující, pouze zpřítomňující vztahy mezi tělovou prezencí, jýurce a fenomenalistou samotné malby. Hledal souvislosti a vazby mezi jednotlivými uniemi, jejich rytmus, melodii malby, jeho cílem byla malířská akce především, čímž se lišil tradiční kaligrafie dálného východu. Tam šlo o vyjádření duchovního rozměru tvorby, kterému předcházela navíc velmi důkladná kontemplativní příprava. Těžko si lze představit,

že nějaký Evropan či Američan se bude několik let učit „pouze“ tření tuše, vedení tahu štětce, aby se stala součástí jeho osobnosti, že bude takto zdlouhavě provádět cvičení nějakého úkonu, aby dosáhl naprostou integritu počínání, konání, smýšlení, aby otevřel svůj vnitřní svět původně cizímu podnětu, dokázal jej přijmout za svůj a sžít se s ním do té míry, že se mohl stát osobitým výrazovým prostředkem.

Pollockovo drásání pastózní malované plochy obrazu zdůrazňovalo její sounáležitost s okolním prostorem. Jedna z monografií Jacksona Pollocka (1968 Italo Tomassoni) se zmiňuje o posedlosti filozofií Dálného východu především o četbě Krishnamurtiho o fascinaci jazzovou hudbou Moretona Feldmana i o faktu, že jeho impulsivní temperament nezapomenutelně se projevující v malbě, byl od mládí spalován nadměrnou konzumací alkoholu.

Mark Tobey (1890-1976)

Američan, který se vzdálil evropské tradici a pobýval v Japonsku a Číně. Nechal se ovlivnit především filozofií Dálného východu, nikoli kaligrafickými technikami. Spolupracoval s čínským malířem Teng Kuejem. Opustil konkrétní tvar a věnoval se meditativnímu vytváření struktur. Hledal řád rytmického pohybu nevýrazných subtilních tahů. Významný pro něho byl rytmus a prázdnota, rytmus a význam míčem.

Georgie Mathieu

Georgie Mathieu byl dalším tvůrcem, který byl ovlivněn asijskou kaligrafií. Tento protagonista umění akce uplatňoval také surrealistickou teorii „automatického psaní“. Používal techniku lití tuše, pracoval s nahodilostí, rozmáchlými gesty strukturoval rozměrné plochy barevnými stopami velkých štětců, hadrů... Snažil se navodit společný prožitek s diváky tím, že prováděl tyto výtvarné akce jako „vystoupení“ před nimi. Wang Di Ševčíková ale mluví o chybění podstatného rysu tradiční čínské kaligrafie: „...malíř před malbou bambusu musí mít bambus v srdci, pak je schopen namalovat nový doposud neexistující bambus, jehož podoba vychází z duchovního světa autora a princip nahodilosti je v souladu s přírodním řádem...“ dále Ševčíková říká, že u Mathieua je nahodilost povrchní náhodou, protože se jedná pouze o aktuální prožitek oddání se vlivu náhody, ale není zde před vlastní malbou „obraz předmětu v srdci“. Momentální silný prožitek malířské akce a bezprostřednost dávají u Mathieua vzniknout ojedinělým obrazům a ztvárněním, ale momentální neopakovatelný prožitek je podle Ševčíkové vyčerpán a rovněž i smysl díla. Čínská tušová malba a kaligrafie v lyrické abstrakci využívá konkrétní tvary a kodifikované znaky v kompozici, pracuje s prázdnotou bílé plochy, s prostorem hledá estetické kvality – krásu linií, pohybu, krásu rytmu vesmíru, melodii malby a kresby jde o duchovní očištění vyjádření filozofického přístupu.

Ve francouzském prostředí se nechal ovlivnit asijskými vlivy například Pierre Soulages. Ve své tvorbě využívá dynamiku jednobarevných linií, soustřeďuje se na vyjádření rytmu a energie, hledá skryté významy čar a jejich schopnost popsat bezprostředně momentální vnitřní Pociť člověka, ovšem jeho přístup je podstatně racionálnější, než je tomu u lyrické tradiční čínské malby a kaligrafie.

Hans Hartung (1904-1989).

dalším umělcem, který se svým stylem a přístupem asijské kaligrafii přibližuje je Němec Hans Hartung. Často používal působení černé a bílé, během tvorby usiloval o meditativní soustředění a podařilo se mu docílit určité duchovní čistoty a bezprostřednosti. Zkoumal sílu a dynamiku linií. Výstavba obrazu byla jiná, než u asijských umělců (s kompozicí a též s Prostorem zacházel odlišně) ale přijímal z kaligrafie dílčí prvky a vlivy.

Wolfgang Schultze Wols (1913-1940)

Také Wolfgang Schultze Wols přijímal podněty z tohoto prostředí (tento německý malíř obdivoval tvorbu Paula Kleea (1879-1940) a skrze jejich přátelství se seznámil s filozofickými východisky kultury Dálného východu, především s učením mistrů Lao-c a Čuang-č). Linie hrála v jeho tvorbě obrovskou roli, přestože pracoval jinými technikami, než Asiaté. Maloval barvou přímo z tuby na papír nebo plátno. Taktéž zdůrazňoval bezprostřednost a subjektivní pojetí malby a kaligrafie. Pracoval s nápadnými a rozeznatelnými tahy.

Paul Klee se často zabýval písmem a psaním. Získával inspiraci ve znacích arabského písma japonské a čínské kaligrafie, tyto kultury mu byly blízkým prostředím. Když psával biblický text, báseň nebo píseň, snažil se uplatňovat všechny své pocity, myšlenky, svou řeč, svůj dech zkušenosti, útrapy, touhy, poznání, víru... Ditrich Mahlov s určitou nadsázkou říká, že jeho duch se při tom zhmotnil v přítomné podobě.

Spontánním projevem v tomto smyslu jsou i obrazy holandského malíře Karla Appela. Jsou totální stopou touhy, pochybnosti, jeho způsobu hledání pravidel ...totální stopou všech možných elementů jeho osobnosti.

Asger Jorn (1914-1973)

Tento dánský umělec přináší nemálo rozmanitých podnětů. Na malířství pohlíží jako na nejbezprostřednější umělecký projev člověka. Jomovo dílo je dnes aktuálnější, než v době jeho smrti. Tehdejší vzrůstající umělecká intelektualizace (minimální umění, konceptuální umění) a též banalizace (pop art) mu byly podstatně cizí.

Podobá se potulnému vypravěči ság, vždy připravený mytologizovat skutečnost a objevovat vztahy mezi věcmi... Při malování usiluje prostřednictvím zaměření na výraz o sebezdokonalení. Jeho obrazy a grafická díla jsou výtvoři instinktu a touhy bytujícími v říši mezi snem a skutečností. Pohybují se v rytmu, který se podobá snění. „Potulný vypravěč ság“ je charakteristika, která naráží na přírodně mystický seversko-skandinávský základ Jornovy bytosti, na zdroj z něhož pocházejí trollové a masky, zvířena a bludné figury zalidňující jeho obrazy. Jorn žil v tomto mýtickém světě díky tomu, že v něm objevil arzenál tvarů schopných zosobňovat jeho nevědomí. Studiem Jamese Ensora a zvláště díla Paula Kleea a Joana Miróa si Jorn potvrdil správnost své cesty. Zejména Kleeovo pojetí růstu forem a znaků mu bylo blízké, neboť pro něho neexistoval dokončený obraz v tradičním smyslu. Obraz pro něho představoval krok do neznáma, znehybnělý okamžik v časovém kontinuu, článek řetězu.

Surrealistické, „automatické písmo“ (nikoli však velmi vědomé a vynalézavé fotografování Psýchy) mu bylo pomocnou metodou umožňující uvolnění přístupů k nevědomí. Nevědomí ehápal v souladu se svými snahami jako prazáklad lidskosti.



Obrázek 7 - Asger Jörn Nepovedená provokace

Další metoda se zakládala na zcela automatickém vytváření lineárních spleť a ornamentálních až abstraktních struktur, do jejichž sítí vetkával svůj obrazový svět. Zatímco Max Ernst objevoval při tvorbě fřotází krajiny v žilnatinách prkna, Jörn si připravoval sám struktury, jejichž body kruhy a zaoblené obrysy umožňovaly v obraze díky různě zdůrazněným formám evokaci tváří těl a údů. Jeho malba tak nepočítala pouze s emocemi, ale otevřený ornamentující a bezobsažný systém linií případně barev udával směr, kterým se mohla vydat umělcova představivost. Obraz se v tomto smyslu maloval skoro automaticky. Takové »přirozené kompoziční možnosti« rodící se z charakteristik rukopisu individuálního rytmu malujícího či kreslicího umělce, zpředměťují obraz, implantují mu mnohoznačnost růstu, který není dosud ukončen. Obraz připomíná labyrint linií, barevných polí, skvrn a šmouh »které z něho vystupují a zase se do něj propadají, obličej, tělesa...-všechno je neustále v pohybu, nepřevládá tu nic jednoznačného, tvary se drobí v malé zalidněné světy, kolotající život v jeho rozmanitosti. Vzniká směsice proplétajících se a vysouvaných prvků, která se nedá jednoznačně rozluštit, avšak stále k luštění vybízí (vyzve naše zrakové vnímání k operacím (centrace, grupování apod.), které souvisí s tím, jak „vidíme“, „ropoznáváme“, interpretujeme zrakové vjemy o světě, ale nenechá nás skrze tyto operace dojít k jednoznačnému výsledku). Barvy jakoby nebyly ustálené, roztékají se, rozstříkují, spojují se v plochy, kde zase prosvítají jiné barvy, mnohoznačně se prostupují a navzájem překrývají-je sotva možné pokoušet se na základě nepochybných dojmů o interpretaci, rozhodně ne o tu valejšího charakteru, může se nám ale stát, že na moment uvidíme to, na co zrovna Myslíme...Ozřejmíme si to, o čem přemýšlíme.

Všechno se přelévá a slévá, proces vzniku je zdánlivě v plném chodu: „Růst je v pohybu“ je i názvem jednoho díla Paula Kleea.

U Jornových grafik se objevuje působivá přesnost linií a jejich odstínění sahající od silných, energicky vedených čar, až po vlasově jemné šrafy. Kresebné podání často vytváří obraz, v němž je ornamentální systém navazující na germánské pletencové motivy a na skandinávské lidové umění zpřítomněn se spontánností ničím nevázaného uměleckého subjektu.

Jornovy obrazy se přidržují neurčitosti, která povzbuzuje a dráždí fantazii aniž by ji vedla a omezovala. Necháávají na divákovi jak-a zda vůbec- si ve své představivosti spojí kupříkladu shluk linií v celek, anebo na něj bude pohlížet jako na neurčitelnou strukturu. Kterákoli forma, třeba skrovná či zcela náhodná, měla pro Jorna specifickou hodnotu. Dokazovala mu, že nahodilost i plánovitý postup, emoce i rozum, nevědomí i vědomí se jak u lidí, tak v přírodě propojují stejně mnohoznačně jako v litografii jako v obraze. Zajímala ho životní plnost v koloběhu vzniku a zániku.

Umělci 20. století chápali prostředí Dálného východu jako oblast bohatou rozmanitými aspekty a přístupy k tvorbě, k životu, k filozofii...a z tohoto zdroje rozmanitým způsobem čerpali podle svého založení.

V určité míře doznává svou inspiraci v umění kaligrafie také malba de Kooninga, u kterého se zejména ve výtvarném postupu v cyklu Žen objevuje tvarová kontura jako znak určující jádro energetického pole obrazu. Po východním vzoru se zrodily obrazy Wolse, připomínám cyklus Hnízda z konce 40. let, které zdůrazňovaly kresbu a její meditativní účinek, anebo obrazy Hartunga jemně a citlivě propojující kresbu a malbu aby souhrnně vyjádřil celek všehomíra. Vznikla také prořezávaná plátna Fontány, zářezy nožem do plátna evokují otázku kam až může sahat hloubka prostoru?

Bytostné zaujetí kresbou a následně i písmem je i v tvorbě Fautriera nebo Dubuffeta, později zvané informální, která zavedla neorganizovaný „text“ do prázdnoty obrazové plochy. Měla své vazby na projevy neortodoxního surrealismu Miróa, Michauxe, Masona, ale více uplatňovala nárok na skutečnost znaku a předmětnost obrazové plochy. Z podobného zaujetí vznikl i lettrismus.

7. Lettrismus

7.1. Lettrismus - jeho česká podoba ve vztahu k lettrismu francouzskému

Poněkud opomenutým tvůrcem 60.-80.let je Zdeněk Kirchner, který žil léta ve francouzském exilu. Jeho tvorba jeví zájem o výtvarnou a komunikační kvalitu písmového znaku, grafému a procesu psaní, sleduje to, co sledovali umělci formující lettristické hnutí. U mnohých trvalo toto zaměření jen pár let a lettristickými myšlenkami ovlivnění zase jej opouštěli.

Tvorbou Zdeněka Kirchnera se prolínala reflexe jazzové improvizace, v jazzové hudbě nacházel stimul obdobně jako Pollock, ale také osamostatnění samotného procesu psaní nevázaného na komunikačními konvencemi udržované prvky-znaky, slova atd. Jeho »osvobozené psaní“, »psaní an sich“ ,psaní jako bezprostřední výsledek psychomotorické akce autora a zároveň jako odkaz ke sféře písmové komunikace a utilitárního psaní. Kolem roku 1963 se utvářel český lettrismus. Nebylo to žádné hnutí, pouze se ve stejnou dobu začal niezi umělci objevovat zájem o písmo jako o zvláštní výtvarnou kvalitu. Důležitá byla v této době vazba na projevy vizuální poezie, kterou do českého prostředí (znovu) vnesli Ladislav Novák, Jiří Kolář a tým Bohumila Grogerová-Josef Hiršal, k nimž se od roku 1963 Připojovali někteří jejich vrstevníci, kteří hledali nové podoby básnické výpovědi(Emil Juliš, Josef Honys) i mladší autori(Karel Adam, Zdeněk Barborka, Vladimír Burda, Miroslav Koryčan, Ladislav Nebeský, Jindřich Procházka, Jiří Valoch, připomenu též odkaz Nové

citlivosti 1968, Klubu konkrétistů (1968-69), v šedesátých letech lze hovořit o písmové módě mezi umělci).

Lettristické období měli mnozí z našich umělců například Jiří Balcar a Jan Kubiček. Jiří Balcar užíval písma jako parafráze groteskního světa kačkovských úřadů a institucí resp. jejich činnosti, později jako reflexi pokleslé komunikace. Jan Kubiček nalézal v grafémech nejprve odkaz k městskému folklóru a poté ryzí skladebnost geometrických ploch. Zdeněk Sklenář užíval latinkových a čínských znaků jako nositelů estetické kvality ve struktuře malby Miloš Urbásek užíval grafémů jako prvků, se kterými lze kombinatoricky operovat a také jako nositelů estetické kvality.

Ve Francii se objevuje lettrismus od pol. 40. let minulého století. Je spojen s osobností Isidora Isoua a Mauriceho Lamaitreho kteří vycházeli s přesvědčením o mimořádné funkci písma a psaní pro lidskou kulturu. Uvažovali o různých typech textu, písmo je užíváno i jako jedna z možných struktur, kombinuje se s figurativním i nefigurativním obrazem, fotografií pracuje se s ním informálně jako s vrstvou obrazu. Objevuje se v nejrůznějších formách, parafrázích znaků i celých znakových systémů, vytváření nových písem a samozřejmě ve všech možných kombinacích těchto způsobů. Výtvarnými problémy jsou symetrie, serialita, rytmus, skladba, vztahy mezi prvky, variace grafémů, otáčení, užívání šablon, vrstvení nerozluštitelných zápisků, funguje zde časová složka vrstev i záznamu myšlení-psaní, fragmentarita nápisů, úsekůdeníkových zápisků, umělci se vztahují k teorii automatického psaní, ke kaligrafiím neevropským a nelatinským, k apollinaireovským kaligramům, k fenoménu deníků, lettristické obrazy často vypadají jako list vytržený z deníku autora, důležitá je informálnost užití písmových vrstvených struktur. Druhou sféru tohoto hnutí bychom mohli charakterizovat jako básnickou a jako rezignaci na tradiční významové celky, které jsou nahrazovány nonsémantickými a quasisémantickými hláskovými skupinami, organizovanými buď zcela bez ohledu na tradiční syntax nebo ji různě parafrázující.

Francouzský lettrismus je na rozdíl od české podoby tohoto směru více programový, dogmatický a striktní co se týče způsobů tvorby. To nevyhovovalo mnohým umělcům například Zdeňku Kirchnerovi, protože se takovým vymezením pravidel cítili omezováni.

Další významnou osobností je Ital Guglielmo Achille Cavellini (1965-90) a Heinz Gappanayre.

Písmo zůstává přítomno v tvorbě Eduarda Ovčáčka, který patřil i k protagonistům vizuální poezie u nás. Z počátku jím parafrázoval materiálové struktury a reflektoval jejich specifickou komunikační kvalitu i jejich svébytnost estetickou. V druhé polovině 60. let pak organizoval písmové prvky do uspořádanějších skladebných celků. Už 30 let se snaží obohacovat a rozvíjet techniku propalované písmové dekoltáže, pracuje s autorskými ručními papíry a později objevuje nové nebo „staronové“ předlatinkové znaky archetypového charakteru. Zajímají ho individualizované znaky, čímž se jeho přístup liší od Zdeňka Kirchnera.

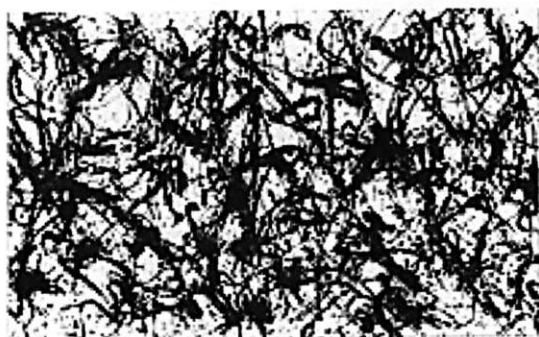
7.2. Zdeněk Kirchner

Ke Kirchnerovi se vracím, protože je pro český lettrismus klíčovou postavou. Pro jeho práci je charakteristické zkoumání vztahů mezi ustáleným kodifikovaným znakem a psaním, také různé varianty tohoto vztahu zdůrazňující buď ten, nebo onen pól. Z 60. let pocházejí obrazy s skripturálními záznamy nesémantického charakteru, vycházející z motoriky píšící ruky a bezprostředního zprítomnění skripturálního aktu většinou velmi oproštěného redukováného na minimální záznam, třeba ještě zdůrazněný materiálovými danostmi reliéfní hmoty podkladu nebo „uzavřením“ celého záznamu do kruhového vymezení. Jako konstituující gesto může být chápáno také seriální řazení jednoduchého téměř identického útvaru, kde různou intenzitou jeho zobrazení můžeme chápat jako rukopis. Princip seriálního řazení je vlastní také dvěma obrazům z roku 1965, které mají stejné strukturování. Jsou tvořeny mnohokrát pod sebou

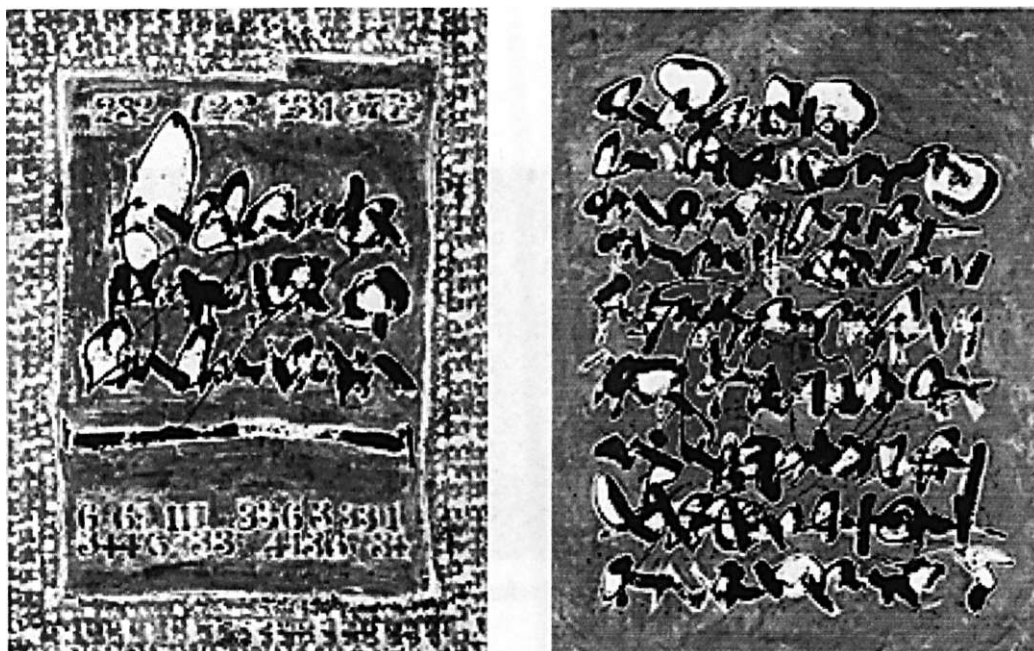
opakovanými řádky z nichž na každém je napsána celá abeceda v běžném pořadí. Opakování takových řádků pak formuje strukturu, která je vlastním tématem obrazů. Jeden je tvořen verzálkami druhý minuskami. Abeceda sama, tato jazyková konvence je základem seriálního uspořádání, tvarové odlišnosti jednotlivých grafémů jsou určující kvalitou celku, ale stejně podstatná je i jedinečná artikulace či jedinečné provedení každého grafému, odchylky od neosobní „normy“. Pozoruhodné jsou i soubory monochromních monotypů tvořených mnoha otisky jediné číslice, takže vznikají různé plošné struktury s měnící se intenzitou barvy. Individuálnost každého otisku je zřetelná stejně jako to, že výchozí znak je ten samý. Tato polarita je působivá.



Obrázek 8

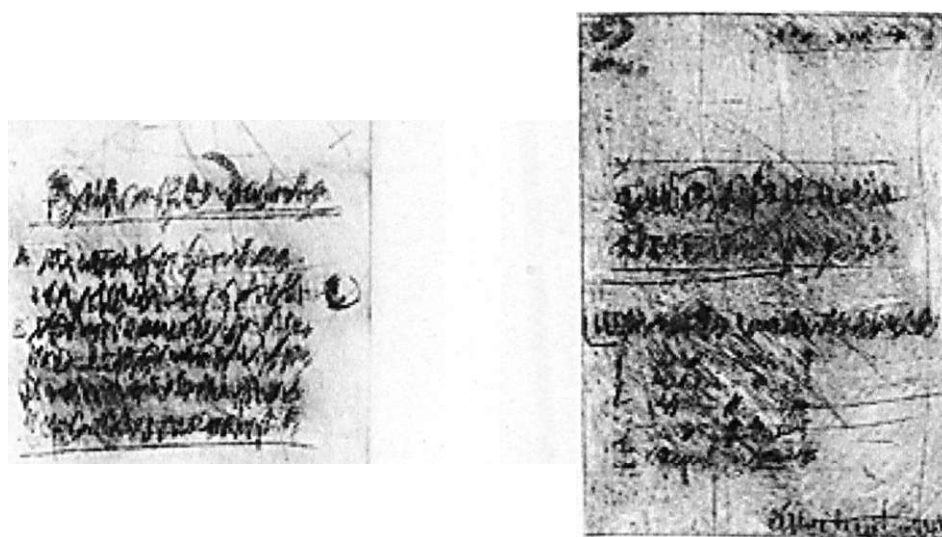


Obrázek 9



Obrázek 10

Kirchner vytvořil i malby a kresby parafrázující strukturu určitého textu. Většinou jsou tvořeny skripturálními novotvory, které nám známé znaky připomínají, ale nemůžeme je jako takové rozpoznat. Jde již po soustavnou práci s polaritou znaku a neznaku a o objevování takových vizuálních prvků, které nemůžeme zařadit ani do kategorie znaku ani do kategorie neznaku. Tato podvojnost je jeho častým tématem. Jeho směřování k této problematice nebylo vedeno jen estetickými záměry jeho práce z této doby jsou vzdáleny jakékoliv eleganci jakémukoliv spříznění s kaligrafií, dřív než krásné psaní je to škaredé psaní a právě díky tomu může vstoupit do obecnější a závažnější oblasti než je jistota estetizace grafemů i psaní.



Obrázek 11

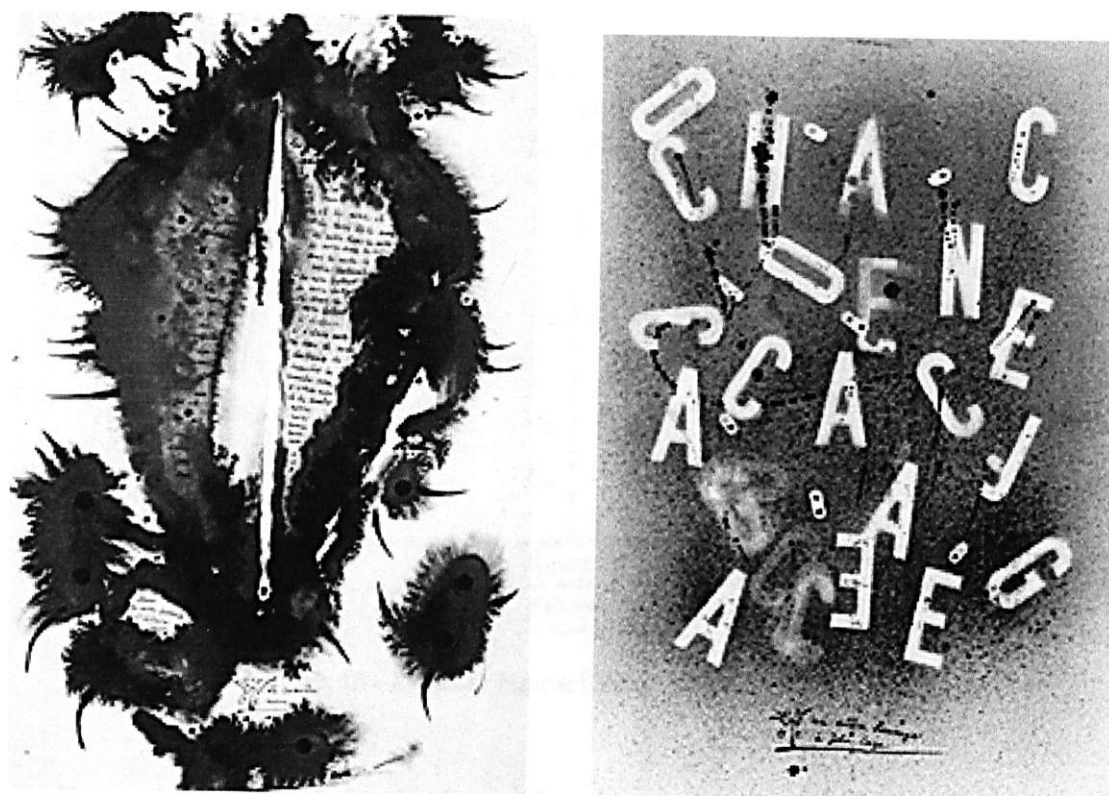
„ • ě
 • W í —
 ^ u v e x
 f X ^ V N G O C ^ V h



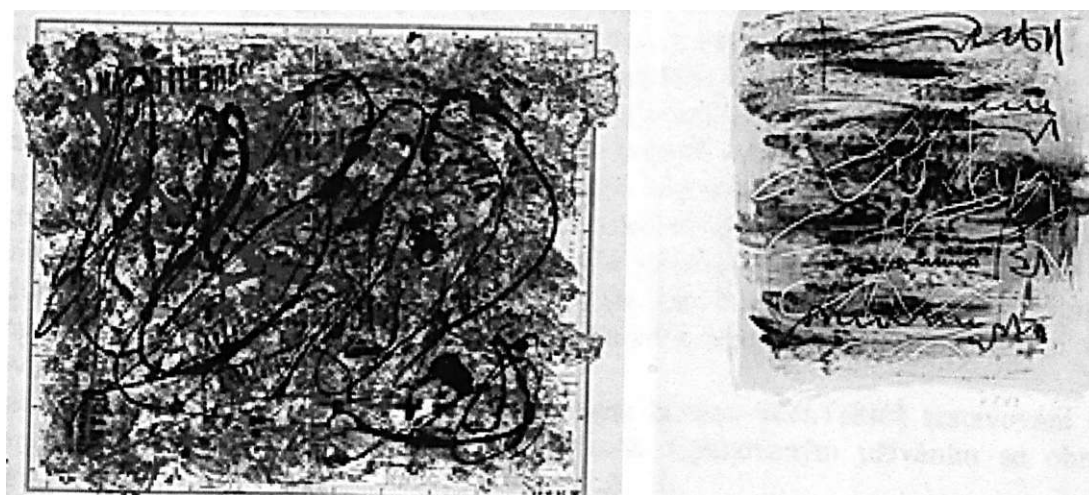
Obrázek 12

7.3. Ladislav Novák

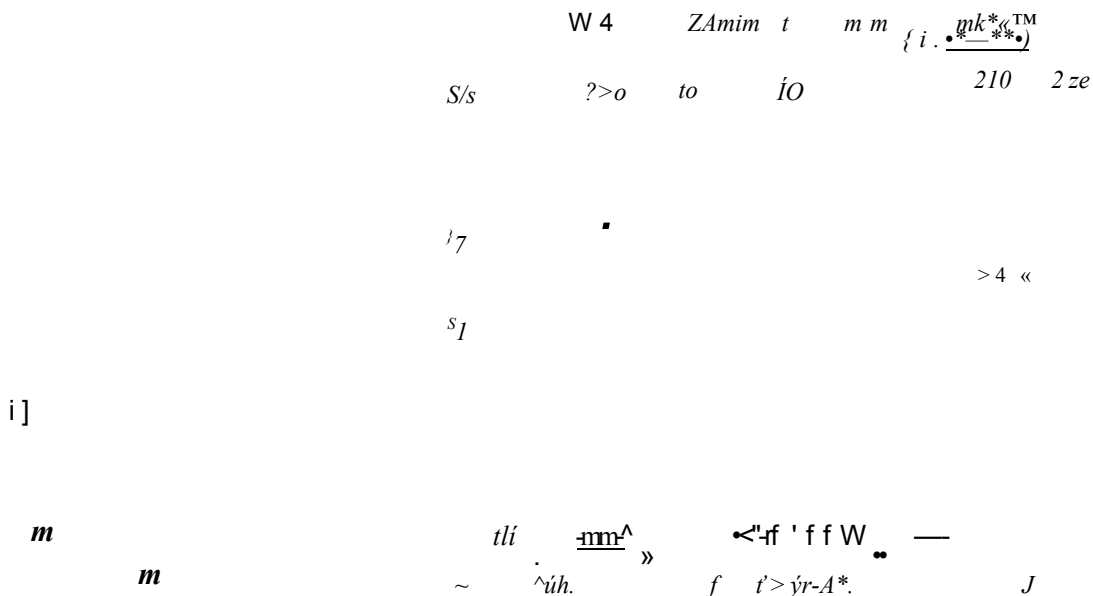
Další z umělců který používal ve své tvorbě texty a znaky byl Třebíčský básník a malíř Ladislav Novák. Vymyslel sám celou řadu tvůrčích technik, jak tyto fenomény rozvíjet. Jistě to bylo také proto ,že neměl na rozdíl od umělců západní Evropy dostatečný přístup k informacím ze světa moderního umění. Byl hlídán a kontrolován STB. Pracoval s písmem jakožto strukturou, používal techniky asambláží, preparovaného textu ,kolážových technik mačkaného a trhaného papíru, lití barev (dripping po vzoru Pollocka) rozpíjenou klovatinu a tuž... Jeho východiska byla blízká tachismu ,akční malbě a vizuálním básníkům. Od Kirchnera se lišil tím, že používal písmo nejen jako výtvarnou materii či gestický záznam tělesnosti ,ale především jako čitelného nositele básně, vtipného sdělení a pod. Mnoho z jeho děl má podobu připomínající deník.



Obrázek 13 - Ladislav Novák Černé světlo a Další pocta Johnu Cageovi



Obrázek 14 - Ladislav Novák Mapa II a Zenová báseň



Obrázek 15 - Ladislav Novák Úzkost a Zkapalnění mistra Descarta

8. Proměna v chápání znaku v postmoderní společnosti

8.1. Ztotožnění znaku a obrazu

Pop art nový realismus ... to byly nové umělecké směry, které citlivě postihly novou roli znaku v kultuře a ve společnosti.

V průběhu 60.let s příchodem pop artu a nového realismu došlo k proměně chápání znaku v obraze. Hojně citovány jsou symboly. V souvislosti se ztotožněním mýtů s banalitou v životě i umění jsou citovány symboly věčné (vlajka státu...), i symboly spotřební (kokakola...)

V krajinách Alaina Jacqueta například v jeho Snídani v trávě (1967-8) se opakuje stereotyp jednak výtvarného vyjádření Maneta jednak životního rituálu. Celek obrazu podpořený grafickou ofsetovou technikou funguje v tomto případě jako znak. Portréty Andyho Warhola například Marilyn Monroe podpořené grafickou technikou síťotisku, jsou reprodukováním aktuálního symbolu vizuální kultury té doby-symbolu spotřebního, a protože jde zároveň i o reálný portrét-symbolu věčného. Hraje tu roli i princip opakování, reprodukce a seriality. Zdůrazňuje **znakovost** obrazu i obraznost znaku. Grafika ovlivňuje malbu a naopak. Mizí hranice mezi originálem u reprodukcí jedinečností a serialitou. Techniky jsou si vzájemně **rovnocenné**.

Znak ztotožněný s obrazem je pro postmodernu běžnou věcí. Taktéž sestavování vlastních obrazů z nekonečné nabídky obrazových znaků. Opakovaným užíváním se obraz stává písmem znakem.

Znaky jsou někdy plné skutečnostních významů jindy bez nich. Vyjevují magičnost života či vizuální tvar. Někdy jsou fragmentem, který vyjadřuje „neviditelnost textu“, který je ukrytý v autorově tvorbě jako kontext. Postmoderní umělci užívají v roli znaků skutečnostní prvky-hřebík nit ...znak, který se vztahuje jednak k životu, jednak k umění. Podle Vlasty Čihákové - Noshiro tyto prvky nesou význam znaku potud, pokud je kladen důraz na myšlenkový text (kontext) autora, a pokud je kladen důraz na samotný akt tvorby v malbě na malování, v kresbě na kreslení a třeba i na prostorovou instalaci. Nejde o objektivizovanou znakovou strukturu, ale o proces objevování významů (autorem i divákem).

8.2. Nové „mapování“ skutečnosti

Současná generace umělců hledá v prostředí radikální plurality nové cesty k realitě.

Subjektivní zakořenění konceptualisty souvisí s novým mapováním, potřebou nové orientace. Mapy byly vnímány jako vědomostní abstrakce, intelektuální koncentráty organické skutečnosti. V současnosti vzhledem ke skepsi, kterou máme vůči mediálním obrazům skutečnosti i abstraktním systémům hodnot a znalostí, dochází k subjektivní revizi existujících map.

Můžeme se setkat se dvěma základními rozdílnými pohledy na postavení jedince v postmoderní společnosti.

První pojetí souvisí s kunderovým „monstrem historie“ a zdůrazňuje určitou bezmocnost jedince, který ve 20. století ztratil možnost určovat vlastní osud. Monstrum historie mu vytváří nepřekonatelné meze jeho možností osobně participovat na dějinných událostech, ovlivnit politickou situaci, měnit své životní prostředí, apod.

Druhé pojetí zdůrazňuje aktivní vybírání si z postmoderní všemožnosti, zásadní roli zde hraje subjektivní hledisko tohoto výběru. Ačkoli má moc silný fyzický dopad na jednotlivce, je nicméně virtuálním systémem založeným na dohodě, na nestabilních strukturách, na společenské hierarchii a jako taková se může změnit ze dne na den. Nepojímá individuální existenci celistvě. Umění a filozofie hledá prostor pro individuální i skupinové autonomní pozice. Výběr ve smyslu kreativní činnosti je metodou, jak vytvářet vlastní identitu a nekonečnými kombinacemi ji přetvářet tak, abychom se mohli rozpoznat.

Filozof Jan Patočka formuloval představu života individua jako projektu, v němž se individuum formuje rozeznáváním a reakcí na výzvy, jež mu život klade. Rozpoznání a naplnění těchto výzev je autentickým žitím, a zároveň naplněním představy o vlastním já.

Nové mapování souvisí též s novým strukturováním informací, které se podobá hypertextu. Živelné spojení skupin informačních bloků a fragmentů, které nabízí různé čtecí dráhy, umožňuje hledat si při získávání informací vlastní cesty. Umožňuje objevovat věci z mnoha různých míst pohledu, vlastní volbu detailů, dokud nenajdeme takový přístup, který potřebujeme, je nám nejvlastnější, apod...

Nové mapování se děje na základě vlastního organizačního principu podle našich vlastních zájmů a potřeb. Informační struktury jsou velice složité, chovají se živelně a při jejich procházení dochází ke ztrátě prostorové orientace. Přestaly být uchopitelné racionálně, nový rozměr tu naopak získává využití intuice, uplatňuje se i vliv náhody. Ján Mančuška doporučuje kromě „mentálního mapování“ také metodu „vědomého bloudění“. Bloudění jako stav, umožňující jiný druh vnímání, který nepodléhá zvyku a důvěře ve virtuální systémy popisu prostoru. Houbaření (J. Cage) nebo bloudění městem (G. Debord) jsou pohyby bez předem určeného cíle. Cíl se v jejich průběhu mění, takže okolí se jeví jako nesmyslné a cizí, a individuum si v něm musí objevit vlastní orientační body. Ztracený zkoumá okolí zcela jiným způsobem, než je tomu u známé cesty, všímá si jiných věcí, percepce se vyvažuje ze zvyku.

Umění reaguje na proměny každodennosti, která má různé podoby a formy, není zřetelnou univerzální zkušeností lidské existence, nicméně je prostorem, ve kterém se může realizovat plnohodnotný život bez nutného ohledu na materiální podmínky. Tato každodennost se v současné kultuře ocitá v napětí. Na jedné straně je tu každodennost s jejími skutečnými potřebami, a na straně druhé je zde symbolické uspokojování náhradních, opakovaně probouzených, zástupných potřeb a tužeb. Uspokojování pseudopotřeb se děje skrze konzumaci a spotřebu. Předměty nám v takovém případě slouží jako záminky pro popis naší touhy, jejich smyslem není „být potřebován a jako takový spotřebován“, ale existovat jako nevyplněná touha.

Tato opakovaně probouzená touha po symbolických a zástupných hodnotách každodenní konzumace je jednou z hlavních motivací současnosti. Existenciální pocit trvalého nenaplnění se vyděluje nikoli z nouze nebo potřeby něco doplnit, ale z toho, co máme a ztratilo to smysl.

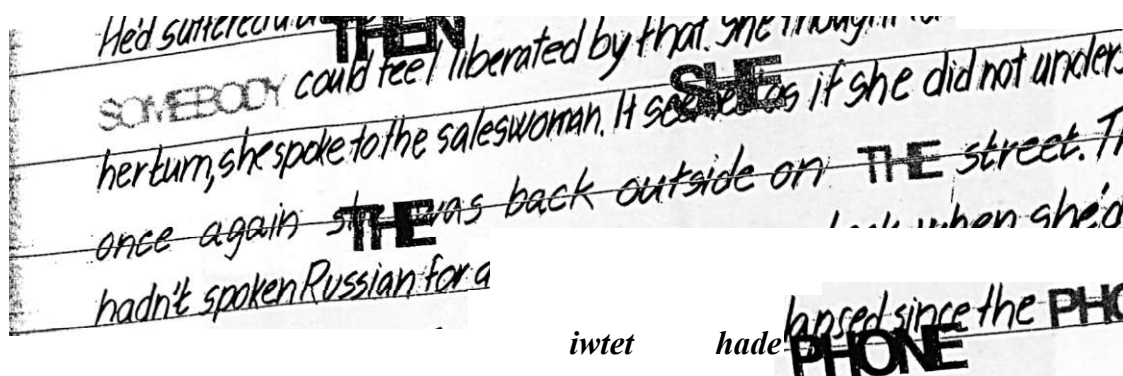
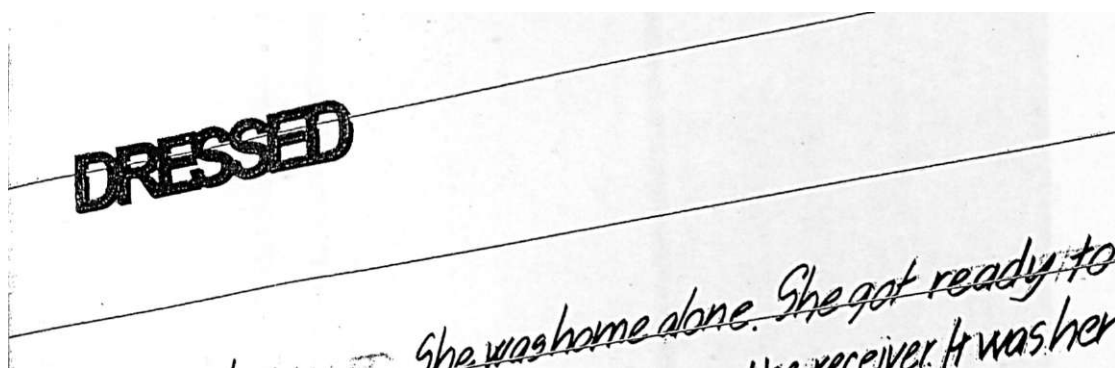
Umělci současnosti odvracejí pozornost od záznamu života zpět k životu, od obrazu k prostředí, od znaku k označené skutečnosti, od symbolu k situaci, od děje k ubíhání, reagují na virtualitu „odtělesnění“ světa, virtualitu mocenských a společenských struktur, zkoumají úlohu intuice v rámci racionálního zkoumání jednotlivostí a jejich vztahů, způsoby, jak se orientovat a chránit křehký a nestabilní statut jednotlivce v politickém systému.

Písmo se objevuje většinou v nerukopisné formě, dochází k přejímání a rozvíjení podnětů, metod, postupů, ... napříč spektrem uměleckých disciplín, mezi oblastmi užitého a volného umění, designu, reklamy, prostorové tvorby, malby, kresby, grafiky, ...

Zvláštní úlohu hraje dokumentace. V kontextu performativního umění, by bez dokumentace, která sama uměním není, nebylo možné vnímat některé neviditelné akce performerů jako umění, nerozlišili bychom je například od běžného jednání, apod. Vztah k prchavé a neviditelné události se v mysli diváka vytváří zkrze výsledný vystavený artefakt (dokumentární foto, video), který sám není umění, ale je iniciátorem vzniku díla v naší mysli.

Písmo, je často součástí konceptuálních děl, bývá umístěno v prostoru, ... jeho tvary a formy odpovídají technikám počítačové grafiky, průmyslovému zpracování, ...

Vůči takovému užití písma a znaků existuje ve veřejném prostoru alternativa v podobě graffitti, které u nás ale nemá zastoupení výraznými umělci, jako byl například v Americe Keith Haring. Tegy, podpisy, lineární či písmové kompozice, někdy spojené s obrazem, které vidáme na architektuře, vlacích, ... bývají mezi sebou zaměnitelné.



CL

iwtet

hade

hoped since the PHONE

8.3. Ján Mančuška

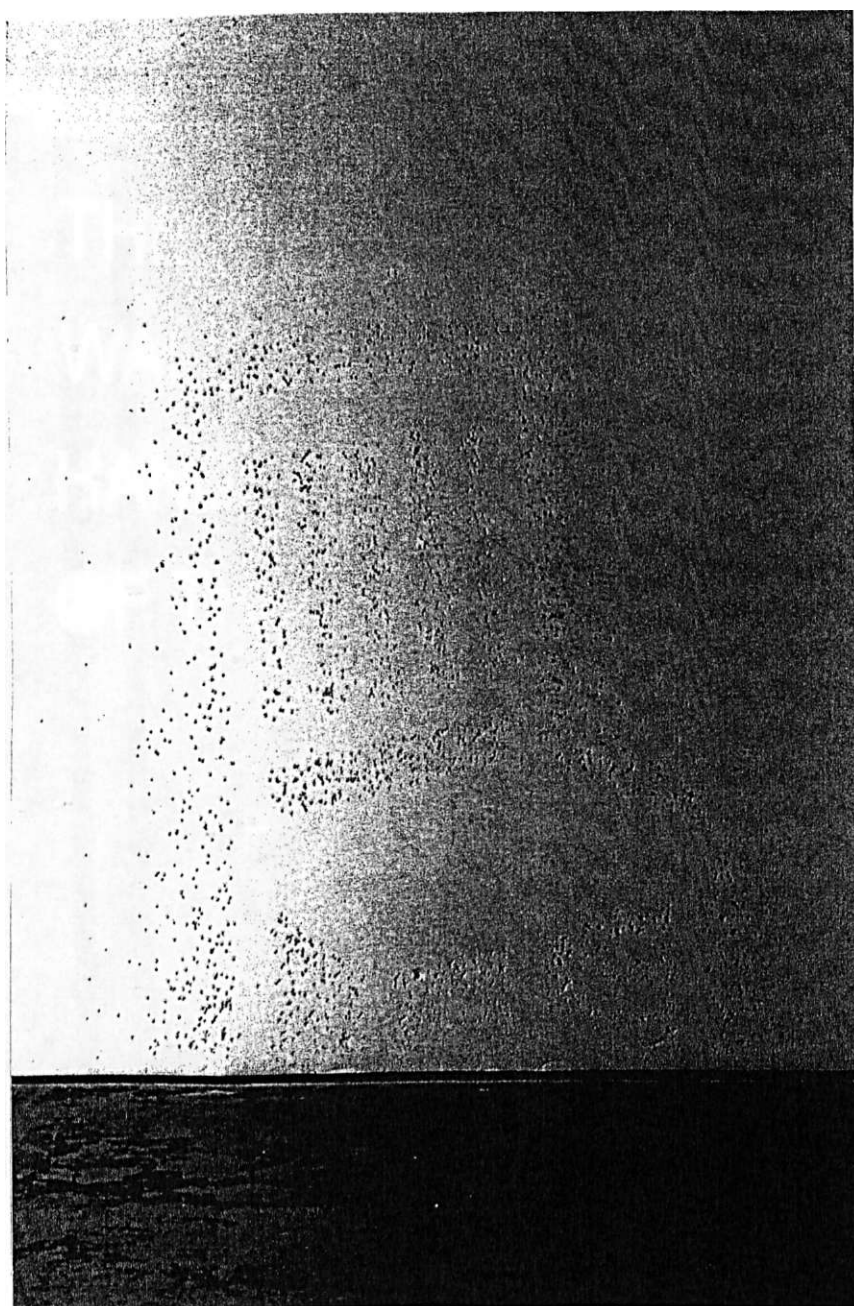
Princip chybění, konceptuální užití písma-role intuitivní a tělesné proporce lidského myšlení v racionálním zkoumání skutečnosti

Princip chybění je u tohoto autora způsobem zkoumání jevů reálného světa na jedné straně, a na straně druhé tvůrčím principem souvisejícím s pocitem trvalého nenaplnění tak typickým, pro prostředí našich evropských velkých měst.

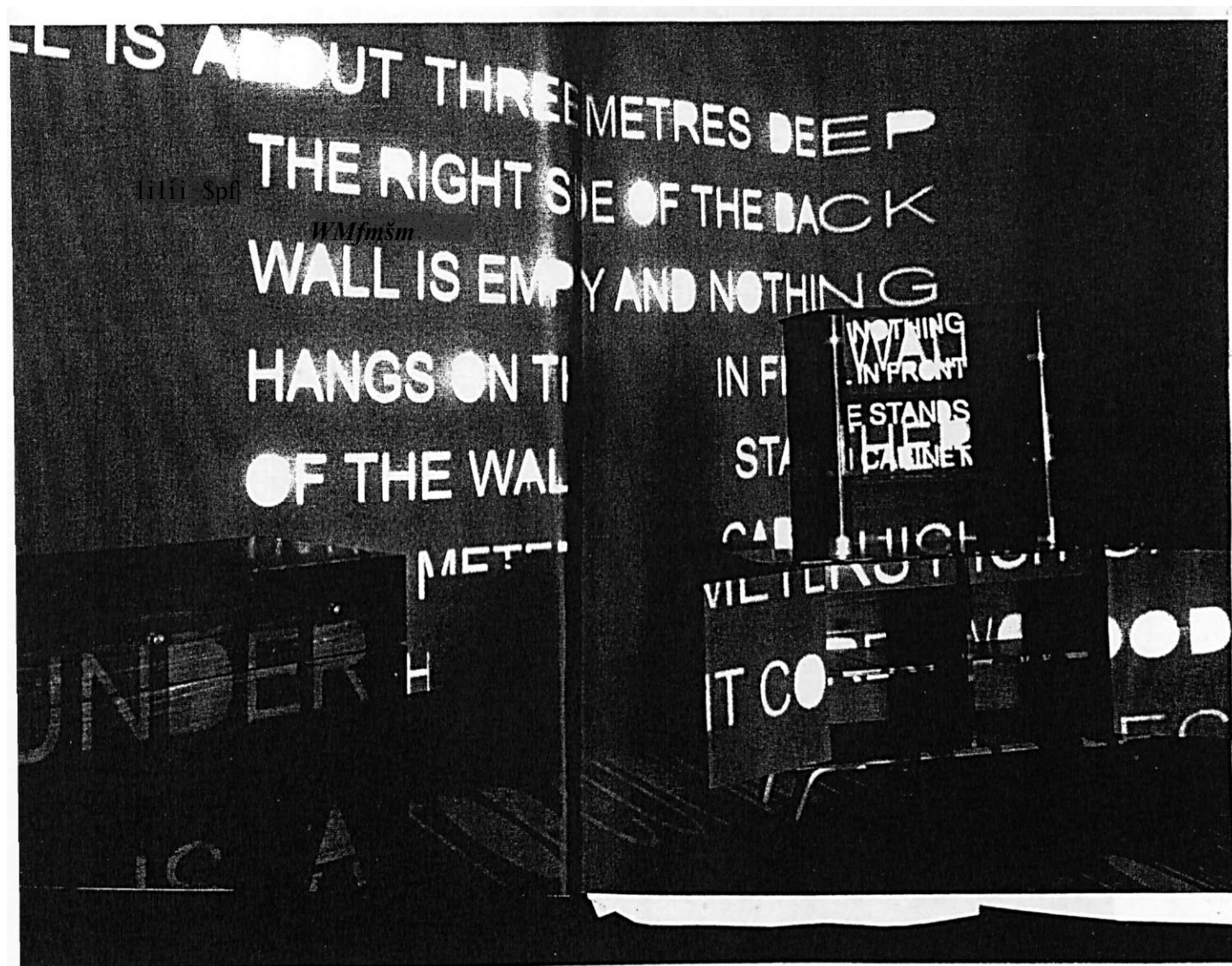
Pojem chybění v jeho pojetí odkazuje k neuskutečněné přítomnosti, není tedy prázdňem. Počítá s tím, že okolí se v realitě nevyskytuje ve své celistvosti, a člověk jej pojímá selektivně a instrumentálně. Pocit chybění slouží jako aktivní uvědomění si obsahu skrze jeho absenci, je prvotním východiskem, které samo podněcuje vznik toho, co chybí.

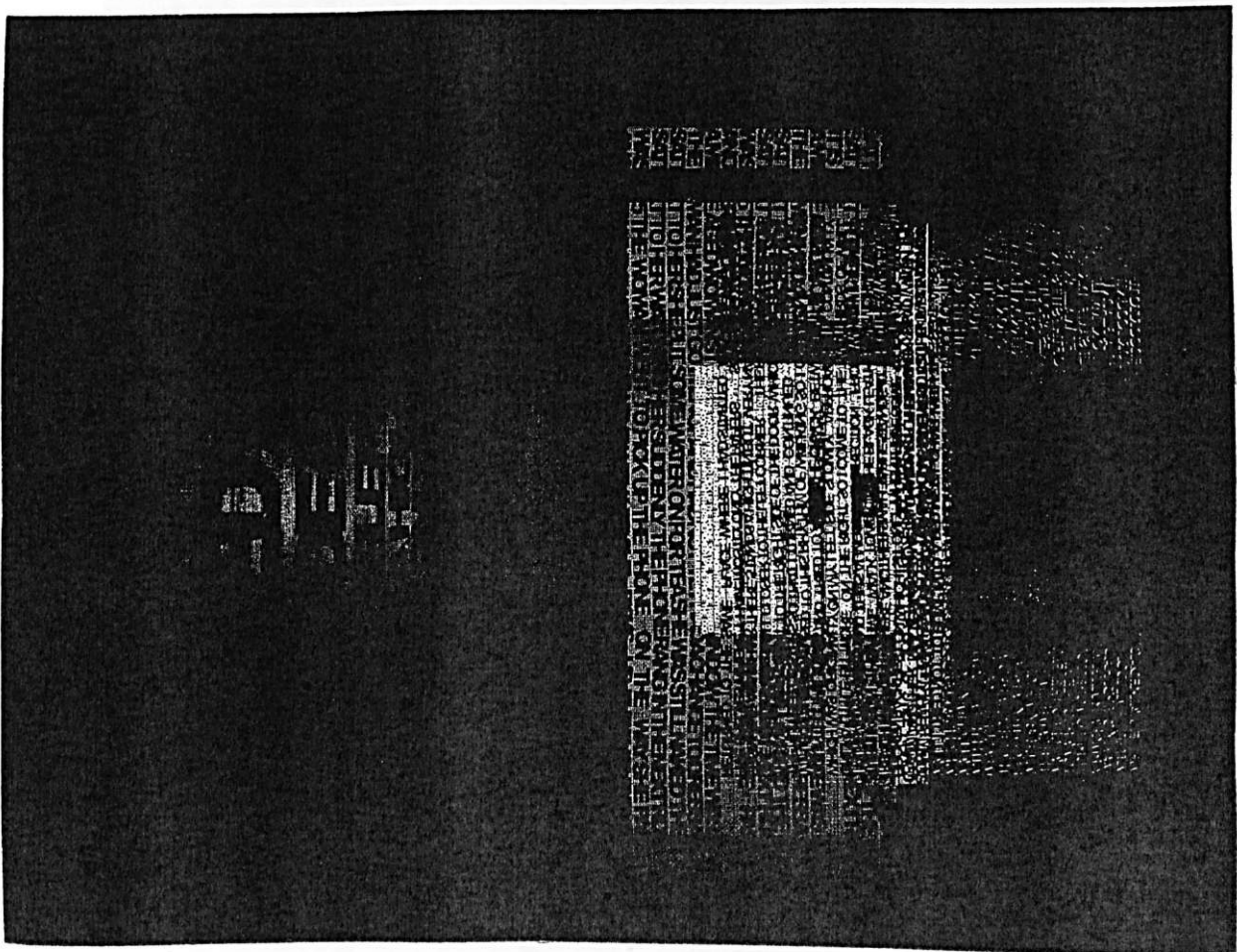
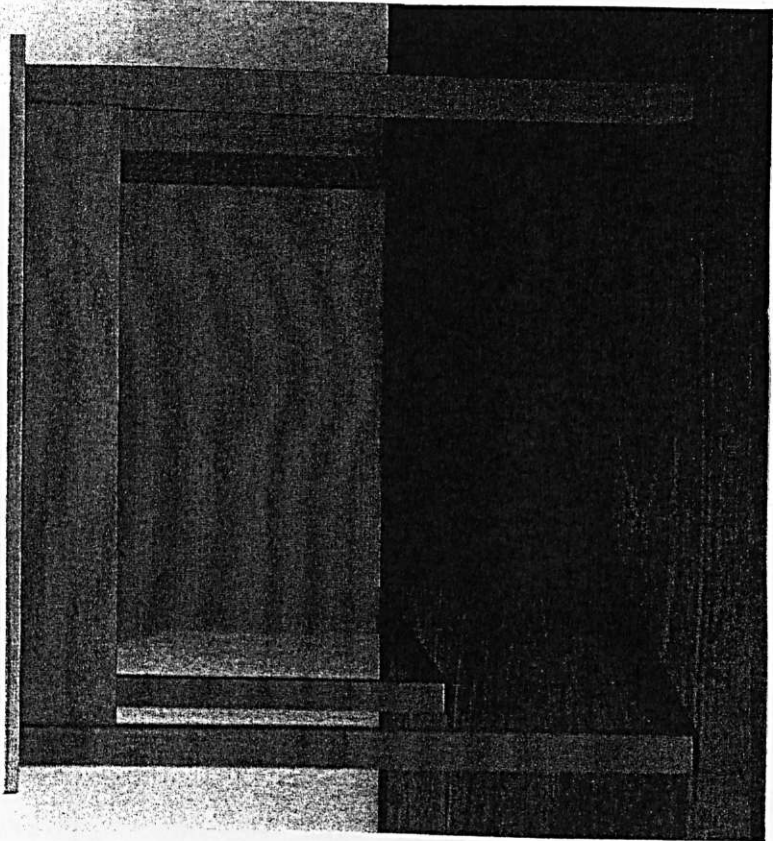
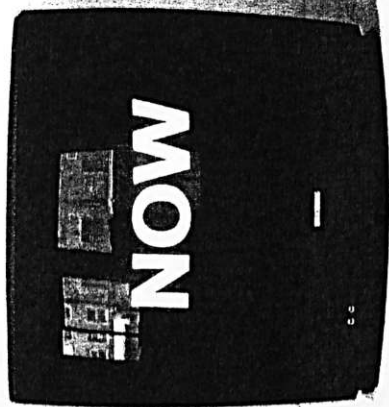
Chybění je okolím obsahu, může být jeho nejpřesnějším popisem.

Tato myšlenka poskytuje prostor intuitivnímu zkoumání vlastního prostředí. Intuitivní nazření tvaru židle, který je naznačen stopami po stělech, které židli minuly, vykazuje vysokou míru přesnosti.

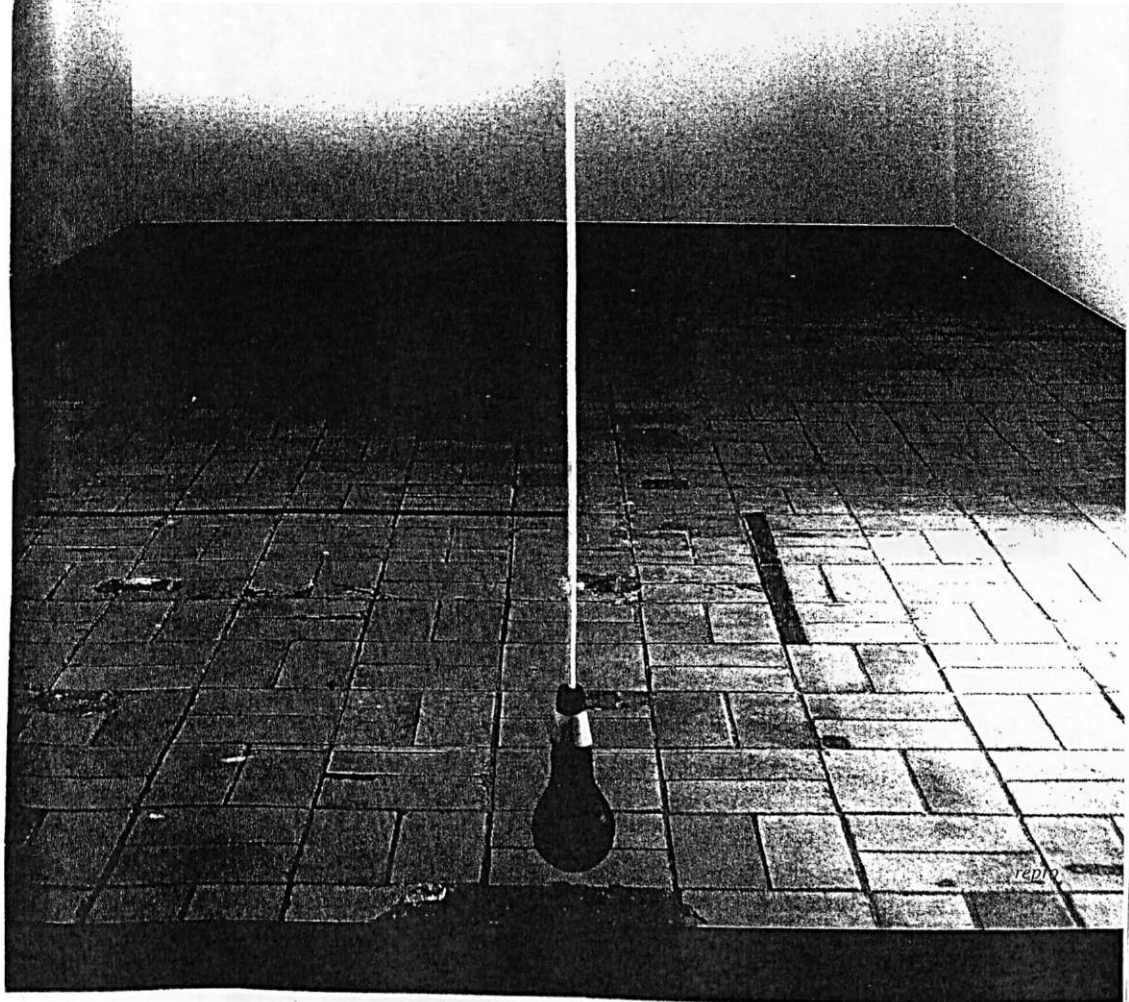


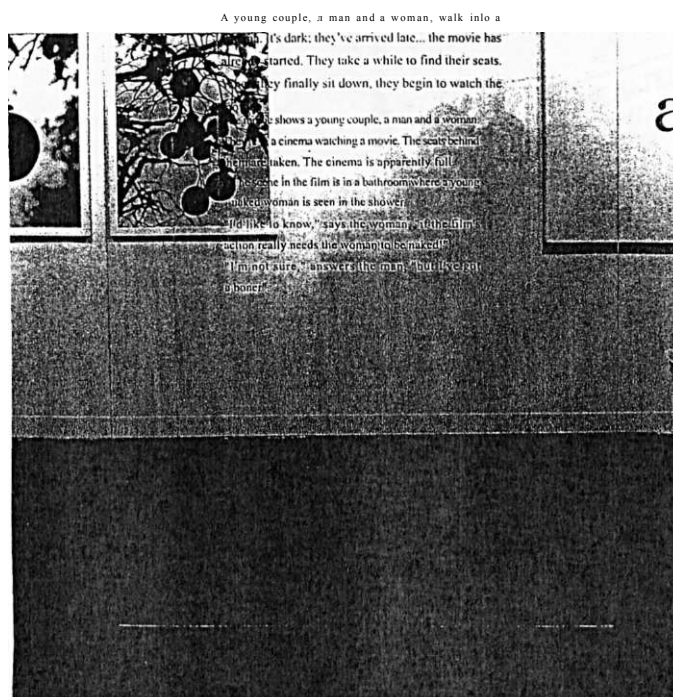
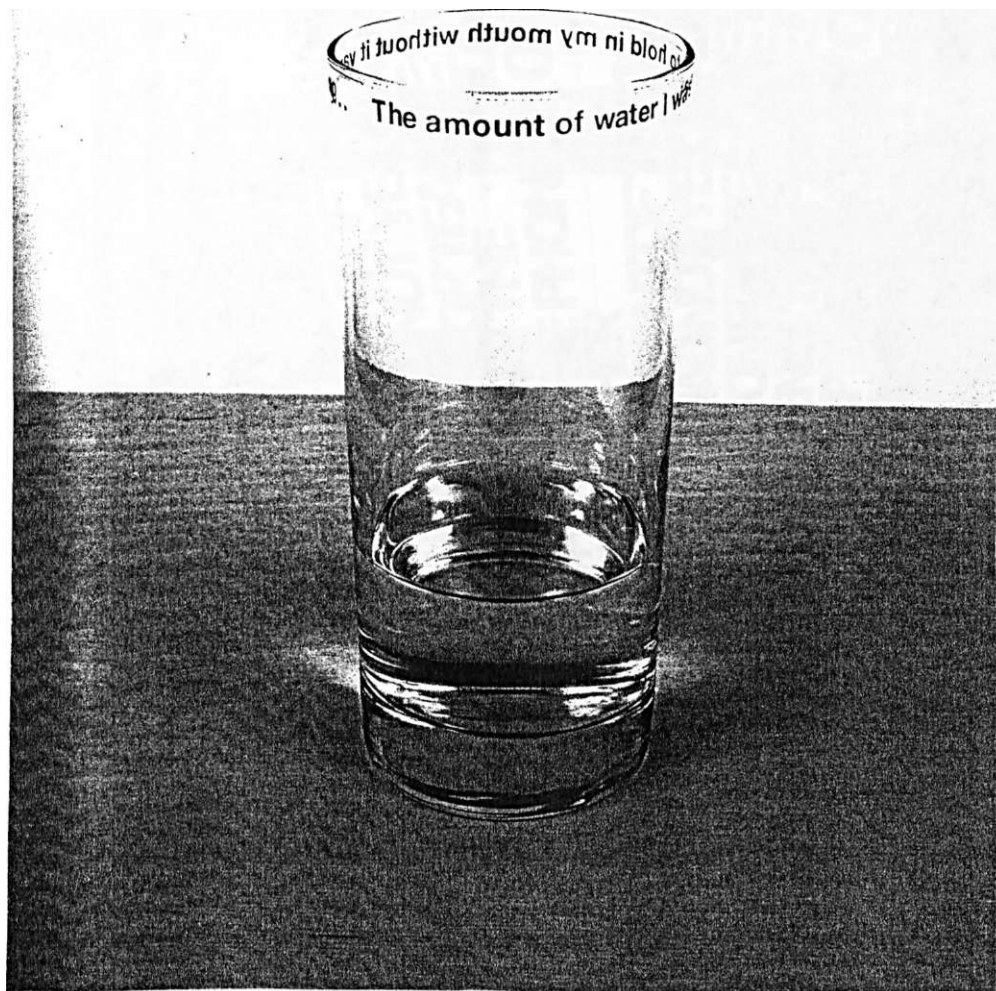
Písmo v dílech Jána Mančušky hraje často úlohu fragmentu reality, ale reality pozměněné tím, jak ji naše myšlení zaznamenalo a vřadilo do struktury pamatování. Aby mohlo myšlení s minulostí vůbec pracovat, vyděluje z ní malé celky, které jsou fragmenty předešlého dění a ve svém důsledku tou minulostí, kterou si pamatujeme. Tyto fragmenty pak uspořádá do srozumitelné struktury za pomoci prostředků, které pomáhají kontinuitě (takovým prostředkem je například časová linka-vzniká dojem, že fragmenty minulosti spolu souvisejí a podmiňují se podle toho, v jaké poloze se na lince v čase objevily, apod). Při přijetí této představy mají fragmenty minulosti mezi sebou vztah spíše podle polohy, kterou zaujímají ve struktuře, než vztah jaký skutečně měly. Ve svých dílech Ján Mančuška hledá polohu takových fragmentů ve struktuře myšlení, v prostředí, instaluje písemné záznamy do prostoru, využívá konceptuálních způsobů výtvarného vyjádření.





So/mtafy <MISheM>h*noie Ckftfruxfy/oçet ORBS andæa/t. SnÝKvthte H.v. > to nutroomurhere
 ihtpb&it-MISnhf'ry%ot p&^s NeraM! 'liwilKrii>tcralimihüt-. urMhavitn'rmhi'MiU'murrnmnJUyhcbn:thyUrJhim
 iptylhekirnlcfbl/cyimojHonubcnxmñrghariUe happen
 tvEN Äp/ofc •cd and s-f wnHo-fhinanst. w/mi/nw
 hui^ilr^to/hialtimrnHsimJixif&eiUrrimltriMb SrErcfa tdherr^uutmdcvintiafyf.cumwhtt >h'.umM
 once agajb she w*s back ouhide or) ~WE.Mrat.1hcr)ihameto/>a. bcrealized(hatshe'dspoitrRvnür)!: thesaleswcmn.%e.
 hodnispotonRvlSlOnkrdfectjlihrbjytünbad when ihté Jttrrid Rl/aml yJcolAit) if waiH-kkeah/of H&lbc&KSbçlkalletopdlöf
 a. cohtre/jrtnlrci lign/yirhifa hcJehplülslixeihe PHONE rarxj ëj^rçr Aste the iteod SheMisco/d
 —/' . SIBOOT . na-m TIE FBI * VINI K -our- - ^ 30P IDEP f •





NOT YET FOR TEA ST
WATER ON FOR THE PH

NEW
SHE PUT SOME WATER ON FOR THE PH
TO HER WATCHING HER SUDDENLY THE PH

NAKED IN FRONT OF THE PH
SHE PUT SOME WATER ON FOR TEA
TO HER WATCHING HER SUDDENLY THE PH
TO HER WATCHING HER SUDDENLY THE PH

THE WOMAN GOES TO PICK UP THE PHONE
THE WOMAN GOES TO PICK UP THE PHONE
THE WOMAN GOES TO PICK UP THE PHONE
THE WOMAN GOES TO PICK UP THE PHONE
THE WOMAN GOES TO PICK UP THE PHONE

81111

THAT WHICH IS SITUATED CLOSER APPEARS AS IMMEDIATELY MORE DANGEROUS THAN THAT WHICH IS FARTHER

11C^A> n' bVi

uuuuuuu

9. Didaktická část

9.1. Charakteristiky a potřeby jedince v životní etapě „stáří“.

S čím musíme počítat v pojetí výtvarné výchovy pro tuto věkovou kategorii?

Přestože je stán přirozenou součástí lidského života je dnešní společností odmítáno. Postmoderní doba je orientována na výkon, a tak preferuje mládí a střední věk. Dochází k proměnám mezigeneračních vztahů a snižuje se i mezigenerační solidarita. Tento jev je pozorovatelný v každodenním životě.

„Vy se důchodu ani nedožijete!“ (generace našich rodičů).

„Pojďte si sednout slečno, nebo vás ty důchodci umlátějí hůlkama!“ (film Vrat' se do hrobu)

„V mém vysněném městě by neměli být bezdomovci, feťáci a důchodci.“ (žák 6. třídy ZŠ)

„Evropa vymírá“ (novinové titulky).

Nebylo tomu tak vždy. Dříve bylo stáří uctíváno, staří byli považováni za „ty moudré, trpělivé a laskavé“ a tak byli i respektováni. Tradiční pojetí stáří spojené s majetkem, vědomostmi a konexemi umožňovalo starším lidem udržet si jistou autonomii a autoritu.

V rámci pomoci seniorům, která přichází tzv. shora se řeší jejich ekonomická a materiální situace. Stačí však důchody a přijatelné bydlení? Jistě ne. Život nemá pouze materiální stránku, důležitá je i druhá, ať už ji nazveme duševní, psychickou, vztahovou ... stránkou.

Stát zde zasahuje do určité míry prostřednictvím resortů zdravotnictví a školství.

Na stáří se můžeme dívat z mnoha hledisek, zkoumat je z pohledu různých věd, ale vždy bychom měli skončit u celku.

Z hlediska biologie znamená stáří postupné omezování fungování lidského těla včetně mentálních schopností.

Charakteristickým rysem je zpomalení psychické činnosti. Dochází ke zhoršení zraku, sluchu, zhoršují se rozlišovací schopnosti a přichází celá řada dalších omezení. Ve výtvarné výchově to předpokládá přizpůsobení volby techniky, motivace, tempa... Citlivé hledání metodiky, která by měla tato omezení respektovat.

Zdravotními komplikacemi stáří se zabývá medicína a daří se jí částečně zmírnit dopad těchto jevů, které jsou součástí života v pokročilém věku.

Charakter potíží	Zeny (65 let a více)	Muži (65 let a více)
bolesti zad	61	48
kloubů	70	49
potíže s nohama	61	46
srdeční potíže nebo dušnost	40	32
bolesti hlavy	43	27
ledvinové nebo močové potíže	17	23
zácpa	24	17
zrakové potíže	37	24
slabosti nebo závratě	35	21
sluchové potíže	17	27

Tabulka 1 - Charakter obtíží vyjádřený v procentech (Možný 2002 str. 60)

Dochází také ke snížení schopnosti přizpůsobovat se novému životnímu tempu obzvláště tomu dnešnímu. Starý člověk se často stává závislým na ostatních obdobně jako je tomu u dětí.

Biologické stárnutí ovlivňuje kvalitu života a obvykle je spojeno se ztrátou zdraví. Podle Rychtaříkové WHO 2002 str. 44) je zdraví „stav fyzického duševního a sociálního blaha". Tady se střetává biologie(medicína)psychologie a sociologie. Vystává otázka zda je současné stárnoucí generaci umožněno ono sociální blaho které je jednou z podmínek kvalitního života.

Sociologická charakteristika tohoto období v životě člověka ukazuje že přináší řadu rizik a problémů. Prázdné hnízdo profesní prázdnota osamělost počátek nové závislosti... Osamělost není sice jen záležitostí stáří ale v této etapě života je rizikovější než v jiných etapách. Bývá spojena s fyzickou a psychickou nesamostatností. Někteří volí samotu dobrovolně většinou však je to samota nedobrovolná. Lidé zůstávají sami protože „všichni někam odešli". K pocitu osamělosti přispívá i současná podoba rodiny. Staří lidé žijí odděleni od svých dětí v důsledku vysoké rozvodovosti často žijí bez partnera a i ti kteří měli svého partnera ho dříve nebo později ztrácejí. To vše jsou skutečnosti které není lehké zvládnout ještě spolu s ubývajícím fyzickými silami a zdravotními problémy. Ukončení pracovních aktivit mění prožívání každodenního života mění se naše hodnoty vztahy a role.

Existuje celá řada falešných představ o stáří které mají vliv na jeho pojetí které je dnes většinou pesimistické. H. Haškovcová se zabývá těmito „mýty" o stáří a definuje je takto (Haškovcová 1989str. 31):

1. Mýtus falešných představ-starý člověk je spokojený pokud je ekonomicky zabezpečen.
2. Mýtus zjednodušené demografie-člověk se stává starým odchodem do důchodu.
3. Mýtus homogenity-stáří je stejnorodé a potřeby starých lidí není potřeba rozlišovat na základě individuální osobnosti jednotlivců.
4. Mýtus neúčinného času-kdo nepracuje není užitečný nic nedělá a proto nic neznamena
5. Mýtus ignorance-se starými lidmi se nepočítá.
6. Mýtus o všemocnosti lékařství-všechny problémy starých lidí vyřeší medicína odpovědnost má lékař zdravotnictví.
7. Mýtus o arterioskleróze. Skleróza se stává synonymem stáří. Máme vžitě představy o zapomětlivém senilním a roztomilém stáří.
8. Mýtus schematismu a automatismu-starý člověk už nemyslí jeho myšlení je zastaralé stejně jako jeho profesní zkušenosti.
9. Mýtus o úbytku sexu. Projevy lásky ve starém věku budí pohoršení a smích.

I když jsou to jen mýty necháme se jimi ovlivňovat. Je stáří skutečně takové? Je jistě i takové ale zrovna tak je i jiné- moudré zkušené harmonické laskavé aktivní a samostatné.

Psychologie odhaluje další rysy stáří. Přestože každý z nás je originálem existují určité společné psychické projevy které jsou pro tuto životní etapu typické. Je prokázáno že charakteristické vlastnosti člověka se ve stáří zvyrazňují. Dochází ke zpomalení psychomotorických činností poruchám paměti klesá schopnost psychické adaptace a dochází k ochuzení fantazie a invence.

V. Příhoda považuje za základní psychický rys stáří „obrat od materiálních hodnot k duchovním kintroversi introspekci egocentrismu (Haškovcová 1989 str.102). Naopak dle některých stoupá zájem o informovanost a rozhled vzrůstá smysl pro detail. Starý člověk je vytrvalý trpělivý rozvázný stálý ve svých názorech má jistý životní nadhled.(Haškovcová 1989 str. 107).

Většina odborníků se shoduje že ve stáří dochází k oslabení emotivity. Zároveň je ale typická citová labilita. Stáří nelze definovat jednoznačně je velmi individuální.

9.2. Jak může pomoci výtvarná výchova

Penze je obdobím ve kterém si tvoříme tzv. „druhý program“. H. Haškovcová se snaží tento „druhý program“ odvodit z potřeb starého člověka-zdraví materiální a finanční zabezpečení domov soukromí potřeba být prospěšný...Kouzelným slovem je tu aktivita. Ta může mít různé podoby.Tady je třeba podotknout že člověk by se měl na stáří připravit a převzít odpovědnost za jeho kvalitu.

Možnosti výtvarné výchovy tu shledávám ve dvojí roli je však potřeba rozlišit též dvě základní fáze stáří-tzv.rané stáří (60-75let) a sénium (75let a více).

V první fázi může výtvarná výchova být jakýmsi vyzbrojením proti nudě stereotypům každodenního života prostředkem poznání a rozvíjení osobnosti. V této fázi stáří hrají velkou roli koníčky a zájmy člověk obvykle má ještě dost síly nabízí se mu cestování učení se novým věcem příležitostná práce hlídání vnoučat členství v zájmových organizacích apod.

Ve druhé fázi se nacházejí lidé kteří jsou zpravidla nemocní často nemohoucí a zcela osamělí. Nemohou už často plnohodnotně přijímat informace ze světa jsou sužováni demencí imobilitou smyslovými nedostatečnostmi trýznivou osamělostí - přátelé partneři již zemřeli...Nezvládají každodenní činnosti vzrůstá jejich nesoběstačnost...

Tady může hrát výtvarná výchova roli „útěšnou“-pomoci starému člověku smířit se s tím že je odkázán na pomoc ostatních učit se ji přijímat učit se „být závislý“...Vyrovnávat se s naléhavými tématy-smrti nezájmu příbuzných...

V této kapitole se také zmíním o různých strategiích přijetí stáří tak jak je rozlišil D. B. Bromley jehož cituje Haškovcová H. ve své knize Fenomén stáří.

Klasifikoval 5 základních způsobů vyrovnání se stářím. Volba závisí na povaze člověka na jeho dosavadním životě. Nazývá je takto (Haškovcová1989s.1 14-116):

1. Strategie konstruktivnosti-tuto formu považuje Bromley za ideální způsob adaptace na stáří a jeho přijetí. Člověk má radost ze života je otevřený tolerantní. Poměrně snadno udržuje existující vztahy ale navazuje i nové. Převládá u něho optimismus nelituje se přijímá realitu života ve stáří.
2. Strategie závislosti-staří lidé se často uchylují k tomuto řešení. Takový člověk spoléhá na ostatní v tom že se o něj postarají materiálně a poskytnou mu i citové zázemí. Sám je však pasivní. Většinou tuto strategii volí lidé kteří nebyli a nejsou příliš ctizádostiví ani v zaměstnání proto odchod do důchodu nenesou příliš těžce. Dávají přednost odpočinku a klidu v ústraní.
3. Strategie obranného postoje-volí ji lidé aktivní kteří se zapojovali do společenského dění žili pro práci a byli celý život samostatní a soběstační.Ti se bojí závislosti a nechtějí odejít do penze.
4. Strategie nepřátelství. Tento postoj zaujímají lidé nepřiliš úspěšní kteří mají tendenci své neúspěchy svalovat na druhé. Stáří berou jako nepřízeň osudu. Bývají nepřijemní stáhnou se do ústraní a zlobí se na celý svět.
5. Strategie sebenenávisti. Tuto skupinu seniorů tvoří lidé kteří negativně hodnotí sebe i svůj **dosavadní** život. Jsou nešťastní trpí depresemi. **Cítí** se osamělí **a** zbyteční.

Výtvarná výchova může starému člověku pomoci najít si svou optimální strategii přijetí stáří. Dopomáhá uvědomování a vyjadřování sebe sama zkoumání mezi a možností vyjádření

svých myšlenek svého vnitřního světa a tím předcházet pocitům méněcennosti poznat lépe své smysly a cvičit jejich funkčnost upevnit vědomí potřebnosti a rozvíjet individuální vztahy k životu lidem a přírodě prostřednictvím výtvarného projevu.

9.3. Pojetí výtvarné výchovy pro věkovou skupinu nad 75 let tzv. „sénium“

V této věkové kategorii si nemůžeme vystačit s nějakým obecným pojetím. To mě se opíralo o konkrétní lidi. K vyjádření tohoto svého pojetí mi pomohla metafora.

O dvou extrémních polohách ve výchově:

Pan Profesor Princ Malý

Před miliony let létala mezi Marsem a Jupiterem planeta jako vejce vejci podobná Zemi. Bylo to její jednovaječné dvojče. Rostly zde rostliny podobné pozemským, zvířata k nerozeznání a žili zde lidé podobní lidem. Jen byla o hodně dál od Slunce a obíhala tedy tak rychle, že bylo velice těžké stavět zde domy. Proto lidé podobní lidem museli vynaleznout jiný způsob, jak se jeden druhému odcizit, když naše osvědčené čtyři stěny a jiné zdi odlétali na oběžnou dráhu. A našli! Bourat je vždy snadnější než tvořit rozbili tedy planetu na velmi malé části, každý si vzal kousek a šel si po svých.

Je všeobecně známo že orgány či funkce ,které člověk či jiný živý organismus není nucen používat časem slábnou a zanikají. Za 1200 milionů let toho jistě stihne zakrtnět daleko více, než jen schopnost létat, plavat, chůze po zemi a samostatného úsudku. Za 1200 milionů let je amen i po základních sociálních schopnostech. Ušetřena není ani ta nejdůležitější, na které stojí, a se kterou padá civilizace-přetvářka. Představte si 1200 milionů let během kterých nemusíte (a ani nemůžete) nikomu předstírat zájem o jeho ego, nadšení jeho přednáškou, zaujetí jeho myšlenkami, roztrpčení nad „křivdou“ ,která se mu stala, morální vlastnosti které vám chybí či ty které vám už ani nechybí, ale bazíruje na nich váš soudce, nadřazenost, podřízenost, přátelství, moc, úcta nebo třeba, že máte jízdenku. Časem omrzí předstírat i sám sobě a člověk vyplave na svůj povrch.

Tak se na téhle planetě-neplanetě můžete setkat s králem. Králem který je králem v představách-možná jen ve svých, možná v představách svých 99 procent voličů, své „vlasti“ nebo svých spolurabů. Ve skutečnosti je ale otrokem. Své vedoucí úlohy voličů vlasti.

Pan Exupery zřejmě slyšel pověsti o podobném „vládci“ který měl moc rozkázat nenávisti ,aby nenáviděla, vrahům aby vraždili a baobabům, aby ve jménu svých kořenů ničily zemi. Myslím že ani nezkusil vydat rozkaz, kterým by se mohl zprotivit svým spoluotrokům.

Myslím si, že v dobách, kdy planeta byla ještě planetou, tento král nemusel být ani králem či politikem. Dokáží si ho představit jako učitele. Jsou takoví učitelé, kteří dokáží přinutit žáky aby se bály trestu aby jej viděli jako směšnou figurku. Jsou to papíroví pedagogové jejich autorita je slepenec z papírů-žakovských knížek, posudků, známkových bloků vysvědčení. Papírová autorita začíná výchovu udušením veškerého ohně v žácích. Necht' je nám král vždy varovným příkladem. Ať nerozdáváme rozkazy aniž bychom vedli.

Tak se na téhle planetě-neplanetě můžeme setkat s lampářem. S lampářem který každou minutu rozsvítí a zhasne lampu. Ne pro mzdu ,slávu ,sliby nebo aby přelstil neurózu. Jen proto že mu kdysi kdosi velmi moudrý dal příkaz, aby na obloze svítila jedna hvězda navíc. Nyní na něm leží odpovědnost. „Tímto člověkem by všichni pohrdali“ ale stejně jako on pracuje i naše srdce-a kdo by se odvážil pohrdat svým srdcem?

Tento lampář by si jistě rozuměl s dr. Faustem a jinými učiteli, kterým nedá ani minutu spát příkaz „poznávejte“, nebo s paní Osičkovou která pěstuje celý život víno na jižní Moravě.

Velryby nás ve svých zpěvech přesvědčují, že za všechny ztracené možnosti dostaneme darem možnosti větší. Velryby jsou savci ,kteří se naučili plavat. Po zemi chodit nemohou zato jsou to největší zvířata na světě a hlavně jediná která mají ve zvyku obeplout celý svět.

Proto když ztratíme schopnost přetvářky, můžeme na její úkor a na úkor všeho co děláme pro své rodiče ,děti, učitele ,žáky, voliče zemi, profesory, partnery přátele a „přátele“, spolupracovníky spolubydlící a spolucestující bohatě rozvinout ty vlastnosti, které jsou nám nejvlastnější a hlavně jsou opravdu. Dovedete si představit jaká ničivá či jiná energie se uvolní rozpadem řetězové reakce předstírání, že jsme uvěřili předstírání, že on bere vážně naši přetvářku ,že my...?

Pan Jung psal o čtyřech pólech lidského vědomí, kterými jsou MYŠLENÍ, CÍTĚNÍ, INTUICE a VNÍMÁNÍ. Každý z nás má těžiště blízko jednoho z nich. Člověk nejvíce myslící, by za 1200 miliónů let samoty na planetě jistě vymyslel odpovědi na všechny otázky po původu a smyslu vesmíru a života. Člověk s bohatým citem, by možná napsal oslavný epos na Boha či tento vesmír nebo Žalm. Kdybych měla 1200 milionů let klidu a dobrou intuici, jistě bych věděla, co by za těchto podmínek dělal člověk intuitivní.

Pan Profesor Malý Princ nevypadá na to, že by za tu dobu udělal něco užitečného. Je nám čímsi blízký, ale když on je takový...nepraktický. Nedejme se mýlit! Pan Exupery nám neustále připomíná, že on je nepraktičtější člověkem mezi Marsem a Jupiterem jediný z našich známých, který je zodpovědný za život někoho jiného (když nepočítáme krále který se rozhoduje, zda popraví nebo nepopraví krysu ,o které ani neví zda existuje). Že si pana profesora Malého Prince pleteme s naivním dítětem dokazuje jen to, jak malou důležitost VNÍMÁNÍ přiřazujeme. Není důležité co vidíme. To je u nás jen pro malé děti. My žijeme jen ve svých myšlenkách a citech. Svět jako takový, jaký je patří u nás jen jím. Pan profesor Malý Princ nám vrací jeho důstojnost. Přišel nás naučit vidět, vnímat. Nic jiného téměř neumí. Viz například rozhovor s hadem:

„Ty jsi podivné zvíře... tenké jako prst.“

„Ale jsem mocnější, než prst krále.“

„No příliš mocný nejsi...nemáš ani nožky...ani cestovat nemůžeš...“

Je světem tak zaujatý že neodpovídá na otázky. Koneckonců nejoblíbenější činností je DÍVAT SE na západ slunce. Na konci své výukové stáže dává panu Exuperymu takovýto dar:

„Já budu na jedné z nich(z hvězd) bydlet ,budu se na jedné z nich smát a až se podíváš na noční oblohu, bude to pro tebe ,jako by se smály všechny. Ty budeš mít hvězdy, které se umějí smát!“

Většina darů, které zanechal nám je také o DÍVÁNÍ SE.

„Nikdy neuvidíme to, co je důležité.“

Možná se jeho umění také časem naučíme ať už od pedagoga starého 1200 milionů let nebo od dítěte.

Pan profesor James Bond

Jeho výuka nepovede k vnímání a citlivosti v širí a čistotě jako u jeho kolegy Malého. Tady půjde spíš o pozorování a to pozorování podřízené cíli dosáhnout svého, splnit úkol. Informace ,které stojí v cestě tomuto cíli není potřeba znát. Dokonce mohou být brzdou. Oslabovat rozhodnost a zpomalovat rychlý úsudek.

Můžeme si představit svět jako herní pole, které nabízí omezené množství sortimentu, jež umožňuje, usnadňuje a zpříjemňuje žití. Bondova škola učí nacházet cesty k tomuto sortimentu.

Úspěšnost ve hře závisí na

- Znalosti sortimentu
- Poznání svých možností
- Dobrém plánování
- Strategickém myšlení

Je tu však otázka co se zbytečnými skrupulemi? Václav Bělohradský ve své knize Myslet zeleň světa píše:

„...pravda se vystěhuje z našich slov a úsudků a přežívá jen v našich citech ,v záchvěvech naší bytosti ,v našich zbytečných skrupulích. Tato nemá vzpoura těla, to je způsob, kterým je tu s námi tisíciletá tradice Evropy zahnaná na útěk mýtem vědecké objektivitě.“ „Německý voják píše domů z fronty, že cítil soucit s vražděnými Židy, ale že tuto slabost v sobě potlačil, že zvítězil nad svými skrupulemi. Dovolil, aby se nutnost určité role v systému prosadila skrze něho. To co určuje nejhluběji pozdní dobu je právě to, že lidskost je tu jen pokušením, kterému se učíme odolávat.“

Další spornou otázkou je jednostrannost této výchovy. Nakolik se vychovávaný specializovaný na výherní strategii pro momentální hru a momentální stav světa dokáže adaptovat na nepředvídatelné změny pravidel a herního plánu?

Úvodní metafora se vskutku nechce tvářit jako věrný odraz reality, ale nabízím jí jako mapu nebo inspiraci, která může pomoci orientovat se v realitě potřeb vychovávaného či vzdělávaného starého člověka či dítěte v oboru výtvarná výchova. V souvislosti s tím se vynořují podstatné otázky tohoto pedagogického působení (...proč malý Princ neodpovídá na otázky? O jaké vedení tedy jde? Podnět k úvahám o vztahu vnímání a interpretace...Otázka jakou roli hrají pro Jamese Bonda vynálezy? Postavení výtvarných technik ve vyučování? ...atd.).

Domnívám se že pedagogické působení Jamese Bonda by se u velmi starých nemocných lidí míjelo účinkem.

<i>Princ Malý</i>	<i>James Bond</i>
Zdůrazňuje psychologické hodnoty Vnímání vyjadřování prožívání světa Obsah námětu Proces tvorby Výraz výpověď o prožitku Empatie rozvíjení smyslového vnímání dostávání se ke kořenům pojmů Experiment dialog sebevyjádření respekt k individualitě hloubka myšlení a cítění vlastní pohled na svět	Zdůrazňuje estetické hodnoty Technika a provedení Výtvarné podání námětu Finální výsledek Výkon srozumitelnost Výtvarný jazyk Naplnění estetických kritérií

Tabulka 2 - srovnání

9.4. Motivace výtvarných činností starých lidí

Motivace se ukázala být účinná jen pokud vycházela přímo z toho co tyto velmi staré lidi zajímalo. Bylo nutné respektovat jejich psychosomatické vlastnosti a výtvarně projevové předpoklady. Jelikož se jednalo o lidi kteří neznali výtvarný jazyk během svého předchozího života se sami nevenovali výtvarným činnostem bylo potřeba vzbudit o ně zájem Cestu

k probuzení tohoto zájmu jsem hledala s pomocí surrealistických metod a jejich objevování nevědomí (hmatových her relaxačních metod a pod.) s pomocí folklóru (ten se ukázal být přirozeným vyjadřovacím prostředkem těchto starých lidí) a opírala jsem se o důkladné a dlouhodobé pozorování jejich chování (o čem nejčastěji mluví co se jich emocionálně dotýká a pod.).

Výtvarnou výchovu jsem v tomto případě nabídla jako území pro neverbální komunikaci pro vzájemný dialog. Předpokládalo to zbudit zájem o výtvarné činnosti vést dialog skrze či s pomocí těchto činností hledat cesty k výtvarnému záměru a podpořit ho.

Problémem bylo že okruh zájmů a myšlenkových témat byl u mnohých velmi úzký. Pacienti měli indikovanu domácí zdravotní péči v jejímž rámci jsem kním pravidelně docházela po dobu dvou let měla jsem tedy dost času tato témata a zájmy hledat a nacházet dokonce je předvídat a počítat s nimi. Jednorázové pozorování by mi toto hluboké a důvěrné poznání specifických rysů neumožnilo. Pan J. L. měl indikovanu péči 7 hodin denně po osmi měsících, když došlo k mírnému zlepšení zdravotního stavu a pohyblivosti byla indikace snížena na 4 hodiny denně. Paní K. K. měla indikovanu 1 hodinu denně. Oba pacienti měli minimální kontakt se svou rodinou zhruba 6 návštěv ročně žili odděleně ve svých bytech upoutáni na lůžko. Jejich prostředí se vyznačovalo nedostatkem podnětů smyslových i emocionálních. Zvláště pan J.L. který měl silně poškozený sluch i zrak-nemohl tedy číst sledovat televizi většinu času trávil hlasitým rozmlouváním se sebou samým případně zpěvem folklorních písní s tematikou osamělosti lásky a opouštění. Paní K. K. měla sluch i zrak pořádku a sledovala pravidelně televizi.

Pan J. L. narozen 10. 10. 1915 emociálně reagoval pouze na témata týkající se smrti osamělosti psů a čokolády. Zajímal ho pouze pesimistický náhled na věci (nedostatek čokolády nemocný pes).

Zde se objevil etický problém: nakolik vstupovat na toto jeho území.

Pokud jsme zpracovávali téma které se týkalo jiných rovin než těch přímo navázaných na jeho ego a jeho pesimismus nedostavoval se prožitek výtvarné činnosti. Prožitek se objevoval v souvislosti s tématy které do značné míry určoval sám - například svůj vlastní náhrobek (podpis a datum narození vyryté do hliněné desky) lettristickými a kaligrafickými způsoby zaznamenat melodii písně:

Hřbitove, hřbitove, zahrádka zelená,
proč mají mrtvolý studený kolena?
Studený kolena, červi jim je žerou,
že se ty mrtvolý na to nevyserou.

Hřbitove, hřbitove, zahrádka zelená,
do tebe padají nejdražší semena.
Padají, padají, ale nevycházejí,
snad je ti hrobaři hluboko sázejí...

Ve svém pojetí jsem se rozhodla tolerovat i nejvládnější projevy vyjádření.

Paní K. K. narozena 14. 6. 1918 reagovala květin. Zajímaly jí přírodniny které jsem jí n L s l T * f. o " v i s e J J c i «její profesí - prodavačka přistupovala otevřeně. j m J l p n n e s l a " J < 3 > ch struktury barvy a pod. k tématům

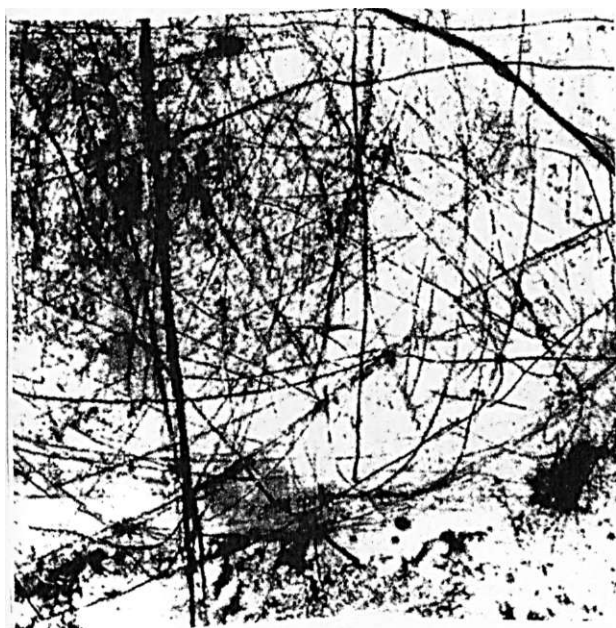
Rituál péče o květinu - rituál se tu ukázal být s, I n y m motivačním aspektem zpřítomňujícím pocit domova a potřebnosti.

Ukázka výtvarného zpracování tématu motivovaného přírodními strukturami:

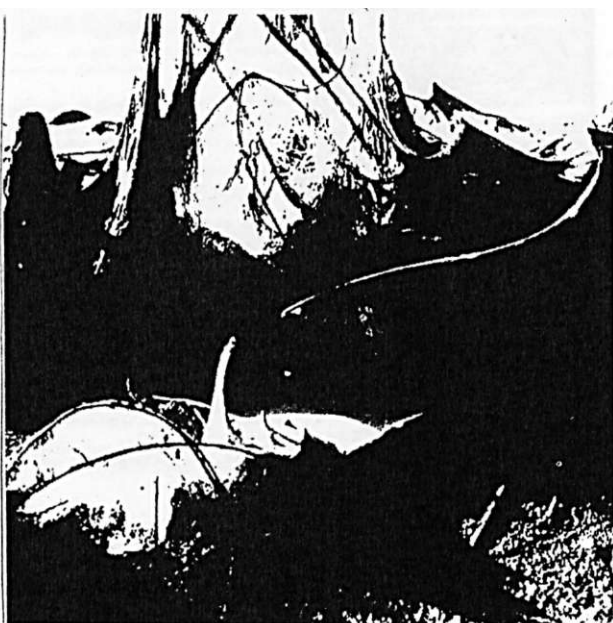
1. Objevování způsobů, jak určitou strukturou vyjádřit, duševní stav, emoce, asociace, apod. Paní K.K. ode mě obdržela dvě obálky. Jednu obálku se skupinou kartiček 10x10 cm, které obsahovaly výřezy struktur z informálních obrazů, a druhou obálku obsahující 10 kartiček s názvy emocí či asociací (samota, radost, násilí, bolest kloubů, strach, láska, nuda, naděje, krása, lehkost). Tyto pojmy jsme pak společně přiřazovaly jednotlivým strukturám a povídaly si o tom, proč a čím nám tyto struktury připomínají určitou náladu,...



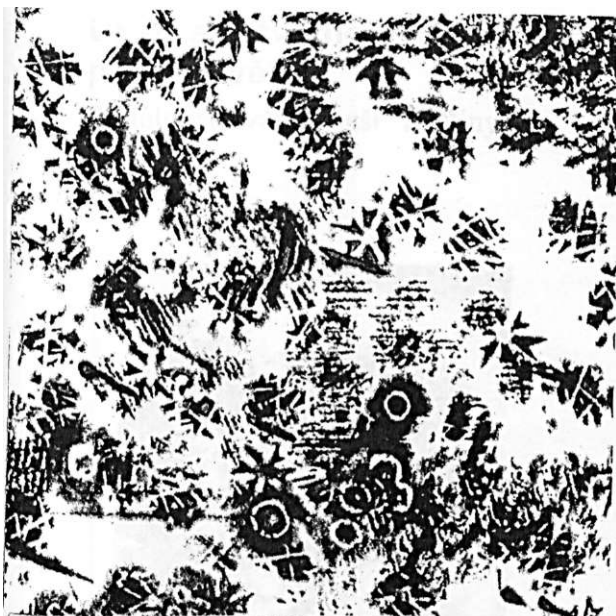
HRAVOST



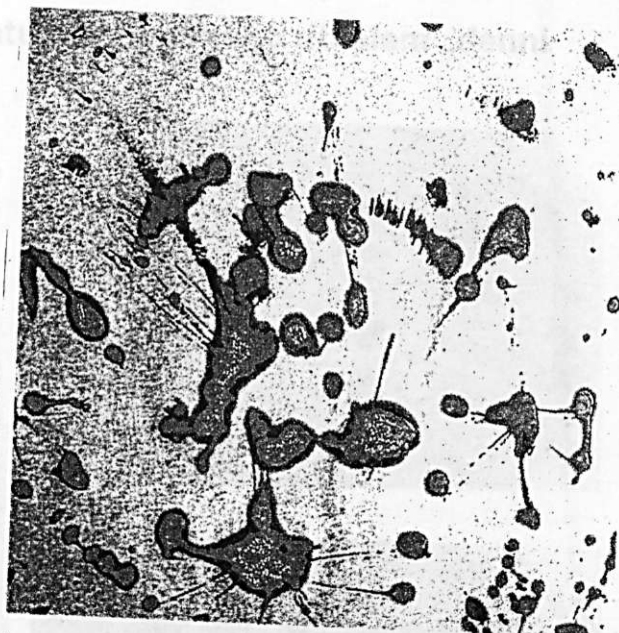
HRŮZA



UTRPENÍ



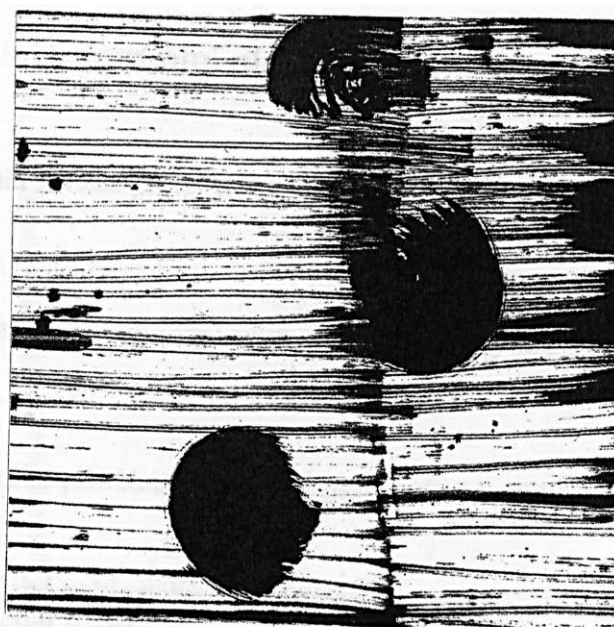
KRÁSA



ENERGIE



FANTAZIE



AGRESE

Ukázka výtvarného zpracování tématu motivovaného rituálem „denní péče o květinu“

„Malování vůně „naši“ květiny“



9.5. Východiska kaligrafie a strukturální informální písmové malby jako most ke světu a k sobě samým

- výrazová řeč linií různě vedené linie-směr přítlak přerušení
Motivace: linie ve světě okolo nás
- uvolněné psaní-automatické psaní
Motivace: surrealistické metody tělesnost rozpořádávání ruky gesto záznam rytmu a
- materiállové hry
Motivace: uzlové písmo vyprávění epického příběhu technikami psaní práce s rytmem a symetrií záznam příběhu a jeho luštění
- * * ^ S f ^ klasických i neklasických materiálů a nástrojů
rozvíjem možnosti, jak s různými prostředky zacházet)
Motivace: záznam letu ptáka stopy brouka „Co dokáže štětec?“.
- mapy a staré dokumenty-lineární kompozice
Motivace: „kde jsme všude byli“...
- kompozice ze zlomků-fiktivní příběh
Motivace: rozházené fragmenty předmětů: „co se tady stalo?“

uvolnění výtvarného rukopisu

Motivace: uvědomění pocitů svého těla relaxace Gako pomůcku lze použít autogenní trénink)

záznam prožitku barevných tvarových lineárních asociací při relaxaci

uvědomování si sebe sama při psaní svého podpisu-pravou rukou levou rukou

hry s linií a jejich posun až k vyjádření šrafur a textur

vyhledávání rámování a oceňování náhodných kreslířských událostí

dialog linií na společném papíře uvědomování si svého prostoru a prostoru druhého člověka

dialog společným modelováním fiktivního zvířete události a pod.

struktury v přírodě a jejich přepisy

struktury listů půdy řád růstu dělení opakování větvení traviny semena šišky
struktura dřeva

struktury lineární- schopnost struktury vyjádřit náladu hodnocení struktur z hlediska příjemnosti

struktury prostorové z textilních zbytků z vrstev papíru

Motivace: „najděte si detail“

výtvarné problémy: formát stylizace spojení hravých objevů s kompozičním myšlením
- kombinace s písmem znaky

vyjádření smyslového zážitku strukturou například vůně zvuky

hmatové hry-textilní hmatové tabulky-hmatová hra s cílem porovnat různé druhy textilií v jejich působení

hmatové zkoumání předmětů a gestické vyjádření tohoto hmatového počítu
variantou může být vnoření ruky do sklenice nebo krabice s různými materiály tekutinou a pod.

vyjádření barvy hmatovou strukturou prostorovým objektem znakem-doporučuji vycházet z volných asociací se kterými máme barvy spojené

vytvoření knihy deníku - každý den-událost zachycená strukturou

zvuky města-hry se záznamem stop různých kreslířských prostředků uvolněné gesto ruky s nástrojem lineární textury způsoby jejich uspořádání-řídce a husté shluky rázná gesta i jemné dotyky

Motivace: Zaposlouchání se do různorodé směsice zvuků které doléhají z ulice řadu z nich jsme se naučili nevnímat neslyšet aby nás nerušily(šumy klepání vrčení motorů a spotřebičů hlasy troubení zvonění zvuky pulsují slábnou silí proplétají se vytvářejí hudbu není nouze o klidný tok i dramatické prudké události

znak pro roční období (hledání tvarových asociací charakteristik...)

znak pro vyjádření živlu

znak pro vyjádření sebe sama

znak pro vyjádření události

Rekapitulace teoretické části

Sémiotické pojetí znaku

Znak je něco, co zastupuje něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu. V mýtotočtvorném myšlení je znak samou esencí věci.

První kapitoly mé práce jsou věnovány znaku jakožto prvkům znakových systémů, prvkům umožňujícím komunikaci. Komunikace je založena na vyjadřování obsahů, předávání významů a zobecňování smyslu.

Znak a víceznačnost

Peirce rozlišil index, ikonu a symbol-více významových rovin, umožňuje symbolické vnímání, které je předpokladem umělecké komunikace.

Běžně užívaná řeč souvisí s jednoznačností a konformismem-jazykový systém si tu přisvojuje to, co sbližuje jedince nebo kolektiv se sousedy.

Umělecký jazyk počítá se symbolickým vnímáním díla, více významových rovin umožní hluboké poznání a odkrývání obsahů pojmů, tato rozmanitost nás na umění přitahuje, umožňuje dialog, hledám nových souvislostí, zapojuje do hry nejvyšší úrovně našeho myšlení, v setkání s uměleckým dílem aktivuje prožívání.

Znaky jako „materiál uměleckého jazyka“ - co všechno může být znakem

(postava jako znak, příběh jako znak, situace jako znak, model chování jako znak,...).

Slova-umělecké užívání řeči v poezii (metafora,...).

Reálné věci - materiál kinematografického umění (detaily věcí, věci v úloze znaků,...záběr jako prvek fungující ve znakovém systému, jako znak).

Lidské jednání - materiál divadelního umění.

Hudební umění pracuje se znaky, které se nevztahují k žádné věci. (tón, akord, nářev,...)

Dialog autora a recipienta skrze znakovou strukturu díla

Umění sděluje informace, které nelze sdělit jiným způsobem. Umělecké dílo obsahuje několik znaků, zmchz každý má více, nebo méně určitý význam. Tyto znaky apelují na zkušenost recipienta, jednotlivé významy znaků se v díle střetávají-vzniká napětí. Vzájemné působení významu znaku v díle přináší nové významové, a estetické kvality.

Konvence a inovace

Konvencionálnost malířského sdělení, konvencí je tu metoda projekce trojrozměrného prostoru na plochu, konvenční je abstrahování, výběr zobrazovaných příznaků,...Malířskému jazyku je nutno se naučit, máme-li vidět obraz. Malířský obraz se při nahromadění tradic může stát ideogramem, lormuli, už nás nepřekvapuje, „čteme“ ho jednoznačně, neprobouzí fantazii, přichází čas pro změnu zobrazování, pro deformaci ideogramu, pro inovaci.

Vnímání umeleckého díla se děje zevnitř skrze autorské podání a znakovou strukturu díla

K vnímání umeleckého díla zvenku dochází zprostředkovaně přes literární statě o dílech z hlediska toho, jak je přijato od diváků,.

Další část diplomové práce je věnována problematice komunikace skrze znakový systém -
p r o m ě n y těchto systému-Sofisté(není rozdíl mezi pravdou a nepravdou), zahlcem Yžtrácejí se podstatné mlormace mezi nepodstatnými), v umění je takovým ohrožením slučování znaku a symbolu,...

Znak a čas

Ikona a minulost, index a přítomnost, symbol a budoucnost(předvídání, zobecnění)

Skrytý smysl symbolu-Ricouer: Symbol obsahuje ještě druhý, skrytý smysl, který je dosažitelný skrze primární, přímý, doslovný smysl.

Písmo jako vývojový stupeň člověka související s označováním, s pojmenováváním světa

Piktogramy, ideografy-mají již znaky pro jednotlivá slova(čínské a japonské ideografy), slabičná písma-využívala zvukové podoby jazyka, hlásková písma-abeceda-mají znaky pro všechny fonémy jazyka.

Faktory, které ovlivňují formy písma-použitá psací technika, přírodní zdroje, estetické vnímání, záznam řeči, utilitární funkce,..

Individuální užívání písma se objevuje v denících.

Vztah jednoznačnosti a racionality v myšlení

Dochází k nárůstu jednoznačnosti znaků,náš život a vnímám' ovlivňuje zúžení hodnot na normy, institucionálně závazné vzorce jednání, filtry skrze které vnímáme svět-logické myšlení, měřitelnost jevů, evidence přírodovědeckého poznání, fragmentalita poznání zprostředkovaného vědními obory, vítězství racionality, potlačení magického , mýtotvorného myšlení, krize emocionality.

Lineární texty jsou vytlačovány hypertextem,nelineárními kódy.Reakce vizuálních básníků Hledání nových způsobů využití písma, jednou z cest je spojování obrazů a písma.Slovy nelze všechno říci, obrazem též ne. Umělci využívají písmo v obraze. Písmo se užívá jako stopa abstraktně myslícího člověka. Jako záznam pohybu myšlení při psaní.

Co se děje v myšlení při psaní? Myšlení zvláštního druhu-myšlení v „proudu slov" je rozdílné od obrazového myšlení.

Prožitek při psaní, prožitek myšlení

Ve větší míře si v tu chvíli uvědomujeme sebe sama, moment užitečný ve své útěšné funkci nejen pro staré lidi. Proč blázni a děti mluví nahlas samy se sebou?

Písmo může být bezprostřední stopou myšlení, časovým rytmickým záznamem pohybu.

Umělci hledají^ spojem magického a pojmového myšlení, básníci hledají ve 20.století autonomii basne.

Na počátku vývoje písma byly jazykové prvky, znaky součástí vícedimenzionálních obrazů pak byly z obrazu vytrhaný a poskládány do řádků, od obrazů oddělených. Vizuální básníci

3 obraZU_ Této myšlenky " ProgramOVé UjaH fUtUriSté, dadaíSté,

Koláž hledá nové cesty spojení obrazu a textu., pracuje se sémantizací náhody.

Asijské umění kaligrafie se „ými hledisky taoismu, konfucianismu a buddhismu ovlivňuje umění USA a h-vropy ve 20.století.

Jackson Pollock, Mark Tobey, Georgie Mathieu, Aster Jorn-folklor, skandinávské magické mýty,

Lettrismus u nás a ve Francii

Zdeňek Kirchner a Ladislav Novák

Ztotožnění znaku a obrazu v postmoderní společnosti

Proměna označování, proměna informačních systémů

Potřeba ^ ^ Z ^ S ^ mocenský^{ch}, společenských a vztahových struktur „odtělesnení reálného prostředí člověka

Proměna písma a psaní-radikální proměna nástrojů psaní

Výběr jako tvůrčí princip

Subjektivní revize „map“ určených pro popis prostředí a světa, aktivita výběru

Role intuice v tomto výběru, role tělesnosti

Hypertext-aktivita čtenáře,různé čtecí dráhy, vliv náhody, intuice, ztráta prostorové orientace,...

Písmo ve veřejném prostoru-reklama, design, graffitti. Dochází ke stírání hranic mezi jednotlivými uměleckými či neuměleckými disciplínami.

Úbytek rukopisných forem písma.

Problematika dokumentace, která sama o sobě není uměním, ale podněcuje jeho vznik v mysli diváka.

Ján Maněuška -princip chybění

Konceptuální využití písma

Literatura

ManCuška, J. a autoři : Chybění, tranzit, Praha 2007, ISDN: 80-903452-5-5

Jacobson, R.: Dialogy, Edice orientace, Praha 1993

Jacobson, R.: Poetická funkce, H a H, 1995

Platón: Protágoras, přel. František Novotný, Oikuméné 1995

Platón: Sofisté, přel. František Novotný, Oikuméné 1995

Huizinga, Johan: Horno Ludens, Mladá Fronta 1971

Foulcaut, Michel: Myšlení vnějšku, Herman a synové, Praha 1996

Švarcová, Z.: Vesmír v nás, útěcha v japonském jazyce a literatuře, Academia 1999

Pioan, J.: Dějiny umění 1-10

Read, H.: Výchova uměním, Odeon, Praha 1967

Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, MF, Praha 1991

Huyghe, R.: Řeč obrazů, Odeon, Praha 1973

Uzdil, J.: Výtvarný projev a výchova, Praha 1994

Adamec, J., Hirschová, B., Bláha, J., Slavík, J., Šamšula, P.: Průvodce výtvarným uměním I-V, SPL-Práce, Praha 1996, 1997, 2000

Roeselová, V.: Techniky výtvarné výchovy, Satan, Praha 1996, ISBN 80-902267-1-X

Alan, Josef. Etapy života očima sociologie, panorama, Praha 1989

Haškovcová, H.: Fenomén stáří, Panorama, Praha 1989

Možný, I.: Stáří a nespojitý běh života, Sociologický časopis, 1998, č. 3, s. 263-265

Růžicková, H.: Stáří-dimenze cesty života, Osmička, 2003, č. 3, s. 1, 4

Fromm, E.: Mýtus, sen a rituál, Praha: Aurora, 1999. ISBN 80-85974-70-3

Nekonečný, M.: Psychologie osobnosti, Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0525-0

Slavík, J.: Umění zážitku, zážitek umění, Praha: Pedagogická UK, 2001. ISBN 80-7290-066-8

Ševčíková, Wang Di: Náhoda jako tvůrčí princip čínském výtvarném umění, kaligrafii a tušovém malířství, Diplomová práce. Praha : PedfUK, katedra výtvarné výchovy, 2002

Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarného umění, Praha: SPN, 1992. ISBN 80-04-25555-8

Bláha, J., Slavík, J.: Průvodce výtvarným uměním V. Praha 1997

Bondy, E.: Čínská filozofie. Praha 1993

Vochala, J., Novák, M., Puček, V.: Úvod do čínského, japonského a hebrejského písma. Skriptum. FFUK Praha 1976

Poselství znaku. Mezi písmem a obrazem. Inter kontakt grafik 1995, Praha-Krakov 1995

Mucha, I.: Symboly v jedné. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1997. ISBN 80-7184-356-3.

Ricouer, P.: Život, pravda, symbol. 2. vyd. Praha: ISE, 1993. ISBN 80-85241-32-3.

Slavík, J.: Didaktika výtvarné výchovy. Praha: SPN, 1990.

Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. Praha: Academia, 2001.

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

pro Alenu Malečkovou

obor studia: učitelství výtvarné výchovy pro SŠ, 2.st. ZŠ a ZUŠ

typ studia: prezenční

adresa: Mánesova 94, Praha 2

tel: x

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze - Pedagogické fakulty
zadávám Vám diplomovou práci na téma

Znak - kaligrafie, struktura - vrstvení

Pokyny pro zpracování:

V praktické části - vytvořte soubor obrazů a kreseb, sledujte vztah mezi realitou, jejím vnímáním, zobrazením a interpretací zobrazené reality.

V teoretické části - se zaměřte na problematiku filozofických a uměleckých náhledů na identitu jedince a jeho autonomii v návaznosti na zadané téma.

V didaktické části - využijte získané poznatky pro přípravu metodické řady nebo projektu pro Vv na vybraném typu a stupni školy, alespoň částečně ji v praxi ověřte a ověření vyhodnoťte.

Rozsah textu (N3): 50 stran strojopisu vč. dokumentace

Rozsah výtvarných prací; soubor přípravných studií a skic, cyklus maleb většího formátu

Seznam odborné literatury:

Piojan, J.: Dějiny umění 1-10

Read, H.: Výchova uměním. Odeon, Praha 1967

Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. MF, Praha 1991

Huyghe, R.: Řeč obrazů. Odeon, Praha 1973

Uždil, J.: Výtvarný projev a výchova, Praha 1994

Adamec, J., Hirschová, B., Bláha, J., Slavík, J., Šamšula, P.: Průvodce výtvarným uměním I - V , SPL. - Práce, Praha 1996, 1997, 2000

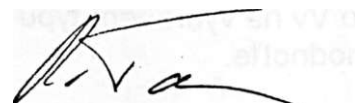
Vedoucí diplomové práce: Doc., ak. mal. Jaroslav E. Dvořák

Konzultant - ka:) Mgr. Olaf Haněl

Datum zadání diplomové práce: 6.11.2002

Termín odevzdání diplomové práce: březen 2004

V Praze dne 22.listopadu 2002



Doc.PaedDr.Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry

Převzal zadání diplomové práce:

podpis studenta-studentky

datum

